Deutsche Musikbücherei
Band 7

Musik und Kultur

Arthur Seidl Festschrift
herausgegeben von
Bruno Schuhmann.

Brandeis University
Library

The gift of

Peter H. Brandt

Deutsche Musikbücherei

Band 7

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Musik und Kultur

Festschrift zum 50. Geburtstag

Arthur Seidl's

Herausgegeben

von

Bruno Schuhmann

Herrn Frank Washburn-Freund
in aufrichtiger Wertschätzung
der Herausgeber
5. Sept. 13
London

[1913]

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

ML 55
S4
S3
c.1

Alle Rechte vorbehalten!

LCNF

Arthur Seidl.

137913

Inhalt

Zur Einführung 1
Bruno Schuhmann, Arthur Seidl. Ein Beitrag zum Problem der Künstlererziehung . . . 3
Conrad Ansorge, Verleuchtender Tag . . . 45
Wilhelm Weigand, Kultur und Mittler . . . 50
Siegmund von Hausegger, Kunst und Öffentlichkeit 56
Karl Storck, Tempel der Kunst 58
Albert Lamm, Erziehung zur Kunst 79
Max Steinitzer, Über den Nutzen des Gymnasialbetriebs 97
Paul Marsop, Aphorismen zur Erziehung des Musikers 118
Hermann Stephani, Das aesthetische Allgemeingesetz 128
Rudolf Pannwitz, Betrachtung über den Wert der Geschichte 137
Paul Riesenfeld, Die Auswanderung vom heiligen Gralsberge. Variationen zu dem Thema: Ergo vivamus 152
Paul Ehlers, Vom dramatischen Strauß . . . 180
Walter Niemann, Charakterköpfe norddeutscher Schumannianer in der Klaviermusik . . . 199
Lucian Kamienski, Musikhistorische Grenzforschungen 223
Arthur Prüfer, Richard Wagner und Jakob Grimm 234
Richard Sternfeld, Die zwei Reiche in Wagners Dramen 260
Hermann Stephani, Der Wanderer im „Siegfried“ 269

Zur Einführung

„Ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister."
Richard Wagner: „Die Meistersinger von Nürnberg".

„Mehr aber kann Erziehung nicht als: Menschen öffnen." Ein warmherziges Wort echter Helfersehnsucht. Zu lesen bei Hermann Bahr in seinem Werke „Inventur" (1912 Berlin, Kapitel: Erziehung). Eben diese Sehnsucht ist auch das hohe Ziel, dem unser Buch (wie auch die ganze Sammlung, der es angehört) zustrebt.

Weiß man denn auch, was solch ein Liebesdrang bedeutet? Was er will?

Erdenkindern Blick und Richtung geben! Aufschließen ihr höheres Wesen! Zuführen einem Höchsten! Dem höchsten Wesen reiner Kunst und edelster Kultur! Lehren, die Welt in ihrer Schönheit zu erkennen, eine ganze Welt verklärt in sich zu tragen, zu erhalten, zu bereichern!

Wohl gibt es der Welten unterschiedliche. Die, welche oft beschrieben werden, sie lasten träg und eng, auf diesen hastet nur das eigene heißgeliebte „Ich", erfüllt vom Schmutz und Lärm des roh bewegten Streites um ein Luxusdasein. Sie sind es nicht, die hier wir pflegen wollen. Auch sind es nicht die weltverlorenen Inseln, die in müden Tagesträumen einsam schwimmen.

Es ist die weite Welt des reinen Willens, der Taten schafft, um ihrer selber, um der anderen, um des Ganzen, um des Aufschwungs willen.

So ist das Buch, ein Buch der Liebe. Und des Kampfes. Dem Pfleger dieses Geistes

ARTHUR SEIDL

ist unser Tun geweiht, zu seinem fünfzigsten Geburtstag. Von seinen Streitgenossen, Freunden, Schülern, als Ausdruck ihrer Liebe und Verehrung, ihrer treuen Heerbannfolge. — — —

* *
*

Ich danke meinen Helfern nun auch hier mit wärmsten Herzensgruße. Im Stillen ist dies Freundschaftsmal herangereift. Leben gab ihm opferwillig der Verleger, ein Schüler unseres Hochverehrten. Ein Name sei jetzt noch genannt. Sein Träger ist Miturheber dieser Sammlung: Siegfried Scheffler-Hamburg.

Der Herausgeber.

London, Anfang April 1913.

Arthur Seidl

Ein Beitrag zum Problem der Künstlererziehung

Von

Bruno Schuhmann-London

Das Buch führt einen Doppeltitel und läßt damit seine zweifache Bestimmung erkennen. Ergänzende Überschriften sind auch meinem Beitrag mit gutem Fug vorangestellt. Denn ich will weder allein eine ausführliche Lebensbeschreibung geben, noch kann ich hier das im Untertitel angedeutete Problem erschöpfend behandeln. Der Leser möge in der Darstellung dieses Künstlerlebens den notwendigen Auftakt eines seltenen Lehrertums erfassen. Arthur Seidls Werdegang entwickelt die Generalbaßlehre, — im vollsten Sinn des Wortes gesprochen — die ihm persönlich ganz besonders eigene Lehre von der „Harmonie", der der Musik, wie auch der anderen Künste, der Weltanschauung, der Kunst des Lebens überhaupt. Mehr von mir gesagt wäre hier zuviel, eine Wiederholung seiner Schriften, deren Geistesrichtung ohnehin aus der Gesamtrichtung dieses Bandes spricht. So sei mir, seinem Schüler, es erlaubt, das nachzu-

tragen, was mir zu knapp bedacht erscheint, in seinen und der Freunde Worte.

Wenn man dem und jenem Glauben schenken dürfte, so gäbe es der „gescheiten", ja, der „feinen" Köpfe eine ganze Menge. Der alte Wahn, der immer noch Wissen und Geist verwechselt. Vielleicht ist es die neue, seligmachende Anschauung: Professoren sind eben auch nur Millionäre, Nabobs des Geistes. „Und tausend andere Köpfe nehmt zusammen, sie wiegen gleich so viel als der des einen Siebenklugen." Ernst gesprochen: gewiß muß man so manchen unserer geistigen Führer als einen Krösus des „nur Wissens" scharf bezeichnen, ihn als Gegensatz erkennen zur „Persönlichkeit". Und worin liegt doch dieser tiefe Unterschied? Ein Beispiel nur genügt, und ein Vergleich sei mir gestattet.

Während die zerebrale Funktion des „Wissensmillionärs" sich aus „mechanischem" Gemenge geistiger Kräfte speist, lebt die der Persönlichkeit von einem „chemischen". Der erstere verfügt über eine Unmenge in sich zusammenhangslos gespeicherten Tatsachenmaterials, während die letztere alles, was sie aufnimmt, zerlegt, mit anderen Kräften verbindet, mit dem Ferment der e i g e n e n Anschauung durchdringt und so allein für sich oder auch mit anderen oft entgegengesetzten Werten vereint zu Neuem umgestaltet. Das vermag nur Persönlichkeit, die analytisch und synthetisch fast zugleich verfährt. Nicht absolut logisch, wenn auch logisch-klar. Die Kraft, die hier wirkt, ist Gnade der Natur, beseelt von künstlerischer Intuition. Kunst ist intuitive Analyse und Synthese.

Die höchsten Synthesen schafft die Natur. Und solch ein gnadenvolles Omen war es auch, wenn Arthur Seidl, aus einer protestantischen Familie stammend, zu Regensburg, am 8. Juni 1863, geboren ward. Dem Regensburg des Kirchenmusikforschers Fr. X. Haberl und dessen Kirchenmusikschule. Dieser Umstand war stets ein Quell des sicheren Wissens Arthur Seidls, ob alter römischer Meister Kunst, ob alles „heiligen" Singens. Wie tief und reif die frühe Verbindung auswirkt, erschließt der zweite Band der „Wagneriana"-Schriften: „Von Palestrina zu Wagner. Angewandte Aesthetik" mit seiner Fülle von Werten aus der Regensburger Zeit. Anregungen für den praktischen Musiker umsomehr als der schon früh Regsame bis in die Monate seiner Doktorandenzeit fleißig Violoncello-, Klavier- wie Orgelspiel, Theorie und Komposition studierte. In München tritt später zu diesen Fächern noch der dreijährige Besuch der Franz Wüllnerschen Chorschule als notwendig erachtete Ergänzung hinzu. Auch diese Erkenntnis trieb ihre Ernte. Viele Jahre später: in der frühen und doch weitschauenden Würdigung eines Emile Jaques-Dalcroze, unter dessen ersten Verfechtern auch Arthur Seidl eifrig propagierend hervortritt. Dem bedeutsamen Zug des liebevollen Aufnehmens und fruchtbaren Verarbeitens, dem organischen Wachsen der Ideen in ihm begegnen wir immer und immer wieder. Also wurde auch schon 1881, noch vor dem Gymnasialabiturium, ein Aufsatz über „Robert Franz und dessen Lieder" geschrieben. Die Beschäftigung mit diesem Lyriker

wird von ihm weiter verfolgt, bis in das Robert Franz-Kapitel (mit persönlichen Erinnerungen an den Meister) im zweiten Band der Wagneriana (p. 397 ff.), bis in den vierten Vortrag des „Modernen Geist in der deutschen Tonkunst" und, was wohl besonders bedeutsam mir erscheint, bis sie in ein Thema für das Seminar des Kgl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig ausmündet. An mehreren Mittwochabenden wird dort in einer Folge Robert Franz gesungen und besprochen, historisch eingestellt. Daran läßt sich ersehen, in welch gewährleistender Art dieser Mann die Anforderungen, welche er an seine Klasse stellt, ermisst, gefördert durch die eigene Erfahrung eines vollen Menschenalters des Erlebens.

Den Gymnasialjahren folgt Studentenzeit, an die ihn manch gemeinsam Empfangenes und mancher Gedankenaustausch mit Max Steinitzer und Richard Strauß, schon auf der Schulbank Freunde, verbindet. Das Wandern ist des Bruder Studio Lust. Und so zieht auch der junge Akademiker von der Isarstadt nach dem traulichen Tübingen. Dort harrt seiner eine Anregung, wie sie ihm weittragender wohl erst wieder in der Berufung an das Dessauer Hoftheater gegeben ward. Der Student muß allerdings auch damals schon der „Mensch" dafür gewesen sein, um sie so stark aufzunehmen. Der angehende Wagnerianer widmete dort der Gründung und Förderung eines „Akademischen Richard Wagner-Vereins", wie später noch häufig, seine Kraft. Da hieß es Gönner für den neuen Kreis gewinnen, und Seidl fiel es zu, ~~Wilh~~. Rohde, bekannt auch durch

seine Freundschaft mit Friedrich Nietzsche, zu besuchen. Der Gelehrte empfing ihn freundlich und versprach seine Unterstützung. Nur gehörte es doch zum geistigen Programm eines solchen Vereins, so meinte der Professor, dass man etwas von Nietzsche, dem Künstlerphilosophen, lesen würde. Das war für den Besucher ein Wink, stark genug, um sofort mit dem Studium des „neuen Mannes" zu beginnen. So geschehen im Jahre 1883. Von jener Unterredung her datiert die Vertrautheit Seidls mit dem Denken eines Nietzsche. Er hatte das Glück, rechtzeitig die Werke dieses Großen in sich zu verarbeiten, um ihn später schon bereits erkannt zu haben, als viele Jahre nachher dann die Sensation „Nietzsche" so manchen Kopf verwirrte. Hier wiederum in Seidl jene Organik. Der Musikschriftsteller erlebt den Philosophen gleichsam mit den Jahren, fast möchte ich sagen, zusammen mit dessen eigenem Entwicklungsgang, mit dem einen Werk vertraut, wenn das Neue in die Öffentlichhkeit gelangt. Jene langsame Reife und Durchdringung ist es dann, die eine fruchtbare, weil eben organisch erstanden, Synthese von Wagner und Nietzsche in ihm ermöglicht.. Im Winter 1884 weilt Seidl in Berlin. Dort ward ihm von neuem Großes zuteil. Heinrich von Stein, sein treu geachtetes Vorbild, war sein Führer. Schiller und die Klassiker, das Wesen der Aesthetik erschlossen sich ihm damals. Rasch treiben die gesenkten Samen starke Wurzeln, Früchte gar. So wird denn schon 1887 ein grundlegendes Werk beendet. Die Leipziger Dissertation: „Vom

Musikalisch-Erhabenen". (In zweiter Auflage ergänzt 1907 erschienen. Wohl ein beredtes Zeugnis!) Etwas früher noch als diese Publikation ist eine tiefgründige „Faust"-Studie einzureihen, ein starker Band, der gleichfalls bis in die Wagneriana seine Kräfte sendet und heute noch den jungen Musikern des Konservatoriums Stunden der Weihe bereitet.

Nur die Arbeit eines jahrzehntelangen, umsichtigens Sammelns verleiht Arthur Seidl das lebendige und treffsichere Urteil, jene ungeheure Fülle des Erschauten, die er — was sehr zu schätzen ist — auch stets und rasch zur Stelle hat. Das trägt ihm allerdings von lächelndem Freundesmund manchmal einen „Zitatenkrampus" ein. Was aber Schädliches beweist denn das? Im Gegenteil, es zeugt von Achtung vor dem geistigen Eigentum des Nächsten. So mancher Spötter pflückt im Verborgenen aus fremden Gärten und, wie es scheint, sind Seidls Schriften auch hierin ein gern begangener öffentlicher Park.

Der Lehrzeit folgen Wanderjahre, erfüllt von Studien aus der Musikwissenschaft, Literatur- und Kunstgeschichte an Leipziger, Wiener und Münchener Bibliotheken. Als ein Beleg veröffentlicht der philosophisch Beflissene 1889 die Schrift: „Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffes seit Kant". Damals regt sich in ihm auch schon der Kulturhistoriker mit einer Monographie: „Hat Richard Wagner eine Schule hinterlassen?" (Kiel 1892). Auf engem Raum wird des Meisters Einfluß bis in die fernsten Zonen des gesamten Kunst- und Geistes-

lebens verfolgt. Dazwischen fallen zahlreiche Vorträge über die verschiedensten Gebiete, besonders aber über den Großen von Bayreuth. Die Tätigkeit wird noch fortgesetzt, als Arthur Seidl im Amte eines Generalsekretärs des Vereins für „Massenverbreitung guter Schriften" auf ausgedehnten Propagandareisen Land und Leute kennen lernt.

Doch bald schon tritt der unermüdlich andere und sich selber Fördernde in den ruhenden Kreis eines umfassenden und einflußreichen Wirkens. Wir finden ihn 1893 in Dresden tätig als Feuilletonredakteur an der „Deutschen Wacht", das Banner des Fortschritts neben sich aufgepflanzt. So widerfährt ihm auch zwei Jahre später eine seltene Auszeichnung. Richard Strauß ehrt seinen Kampfgenossen mit der Zueignung des „Till Eulenspiegel". Und bald darauf, gleichsam ein neuer Bekennergruß, empfängt die Welt von Arthur Seidl (mit Wilhelm Klatte zusammen veröffentlicht) die erste Schrift über Richard Strauß. „Richard Strauß, eine Charakterstudie." (Prag 1896, ist leider immer noch vergriffen und bedarf dringend einer Neuauflage.)*) Sie ist aus früheren Aufsätzen Seidls zusammengestellt und bringt u. a. eine tiefgründige, durch Auslassungen von Strauß selbst maßgebende Behandlung des „Guntram". Eben diesem Werke ist auch im Programmbuch der Strauß-Woche (München 1910 bei E. Gutmann) eine wertvolle, Briefe von Strauß selbst enthaltende Betrachtung gewidmet.

*) Erscheint in Bd. 8 der „Deutschen Musikbücherei": Arthur Seidl, „Straußiana".

Wie wenn das Schicksal dem Helfer vieler lange keine Ruhe gönnen wollte, treibt es ihn 1898 nach Hamburg, wo er der „Neuen Hamburger Zeitung" im Redaktionsverbande angehört, bis endlich seiner würdig eine fruchtbare, wie anregende Tätigkeit am Nietzsche-Archiv ihm in Weimar sich eröffnet. Dort gibt er die ersten acht Bände der großen wie der kleinen „Gesamtausgabe" heraus und bereitet mit Peter Gast zusammen den ersten Band der Briefe zur Drucklegung vor. Auch hier ist seines Bleibens keine lange Dauer. Sein Name und der eigene Wunsch, der Heimat, München im besonderen, zu nützen, führt ihn schon 1899 unerwartet rasch dorthin. Vorübergehend redigiert er das Feuilleton der „Münchener Neuesten Nachrichten", zugleich als Kritiker tätig. Dann leitet er von 1899—1903 als Herausgeber seine eigene Halbmonatschrift: „Die Gesellschaft". Mit einem hervorragenden Stab von Mitarbeitern leistet er, der Moderne, auf alle, selbst soziale und politische Kulturfragen einlenkend, durchschlagende Bahnbrecherdienste, die, wenn sie auch zu jener Zeit nicht voll gewürdigt worden sind, heute mehr und mehr es werden. Der „süddeutschen" Kulturbewegung ist ganz besonders durch ihn, jetzt wenigen nur noch bekannt, der Weg geöffnet worden und zwar mit Winkelriedscher Kraft und Opfermut.

Eine Fülle des treffend Erschauten und tief Gedachten schenkt uns der fleißige Beobachter in jenen Jahren. Er begrüßt die Jahrhundertwende: „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst" (neu

aufgelegt 1912 in der „Deutschen Musikbücherei", Regensburg). Eine Sammlung von Kapiteln, die rückwärts wie vorwärtsblickend das glänzend bewahrheitete Prognostikon eines Kulturpsychologen bilden. Als eine Grundlage der Musikgeschichte und -Aesthetik gilt heute schon daraus vor allem das Kapitel „Also sang Zarathustra", das neues Licht auf Strauß und Mahler wirft, von welch letzterem ein Brief an Seidl als eine Offenbarung seines schöpferischen Wesens zu erachten ist. Nun folgt, wie eine große Inventuraufnahme wirkend, dann das dreibändige „Wagneriana"- Werk. Eine Rückschau und ein Rundgang, von Wagner als Mittelpunkt ausgehend, gliedert sich in: Band I „Richard Wagner-Credo. Eine Ergänzung zur ‚Richard Wagner-Schule'. Erlebte Aesthetik"; Band II „Von Palestrina zu Wagner. Angewandte Aesthetik" und in den Abschlußband: „Die Wagner-Nachfolge im Musik-Drama" (1901/02 Berlin). Aus dem Vollen schöpfend, übergibt der Reiche fast gleichzeitig eine gehaltvolle Essay-Sammlung: „Kunst und Kultur" (1902 Berlin), die eine Fülle der Gesichte birgt wie: Hauptmann, Sudermann, Wildenbruch, Goethe, Boecklin, Ludwig Wüllner, moderne Dirigenten, Nietzsche, Peter Gast, Oberammergauer Passion, moderne Orestien. Hervorzuheben ist daraus sein Wirken (schon 1898 ernstlich angesetzt) in den Abschnitten: „Kunst und Kritik", „Kritikertage". Da ertönt denn wohl zum ersten Male öffentlich der Ruf nach „Kritiker-Konferenzen",„Kritiker-Zusammenschluß", „Kritiker-Prüfungen" — in Holland jetzt eingeführt

— und „Schiedsgerichten“. Eine Anregung, die auch in seinem Seminarprogramm (in drei Abenden vom Schreiber dieser Zeilen selbst behandelt) zu finden ist.

Gleichsam die Antwort eines gütigen Sternes auf diese Rechenschaftsablegung über ein nur zwanzigjähriges Walten, erklingt dann für den in voller Schaffenskraft sich Mühenden die Botschaft eines kunstverständigen Fürsten. Erbprinz Friedrich von Anhalt, heute regierender Herzog, eröffnet ihm am Dessauer Hoftheater das weite Arbeitsfeld eines Dramaturgen, oder vielmehr auch Musiko-Dramaturgen, das er denn auch bis heutigen Tages emsig pflegt, im eifervollen Wirken unter dem theaterkundigen hohen Herrn, sein reiches Wissen vollverwertend.*) Dort entsteht auch eine von Achtung vor dem Dichter Kleist wohl getragene Bühneneinrichtung des Schauspiels: „Das Käthchen von Heilbronn“, die dank ihrer Trefflichkeit der Bühnenpraxis den Beifall vieler Sachverständigen errang, zudem in Dessau, Görlitz, Gera, Oldenburg den Anfang eines langen Weges nahm. (Vgl. hierzu Berichte und „Dramaturgische Blätter“ I 1/2; „Die Deutsche Bühne“ III, 5; „Literar. Echo“ 1907, Heft 10).

*) Aus der Fülle seiner vielseitigen Betätigungen tritt besonders die vorbildliche Redigierung der Hofkapellkonzert-Programme hervor. Hierzu finden sich einführende Vorträge und Zeitungsaufsätze für den Theaterbesucher, während den Kenner eine wertvolle „Theatergeschichtliche Ausstellung“ (1912) wie die stets feinsinnige und selbstlose Lösung der „Bearbeitungs“-Fragen erfreuen. Mehr denn Einzelheiten finden sich in seinem soeben erschienenen „Ascania — 10 Jahre Anhalt“.

So ehrt ihn auch im Verlaufe seines Schaffens für das Ganze sein Fürst mit der Ernennung zum Professor und mit der seltenen Bestallung eines Amtes auf Lebensdauer.

Bald dringt das Wort von seinem Tun auch rasch nach Leipzig, wo er, im Herbste 1904, an Stelle Hermann Kretzschmar's am Königlichen Konservatorium für Musik zu Leipzig die Vorlesungen zur „Musikgeschichte, Literaturkunde und Aesthetik", anfänglich zweistündig, dann dreistündig wöchentlich durch Anfügung eines Seminares, übernimmt.

Zu solch umfassenden Leistungen gesellen sich aber noch Aufsätze und Abhandlungen in Zeitungen und Zeitschriften, in welchen er immer richtig und zur gegebenen Stunde auf das Notwendige hinweist. Tatsachen beweisen es: Bereits 1906 (und 1907 ergänzend) wiederholt verlangt er mit Nachdruck Schritte zum Schutze des nunmehr „vogelfreien" Parsifal. Vorauseilend bezeichnet er Schatten- und Lichtseiten unseres gesamten Kulturlebens, erstere mit ebenso viel Schärfe bekämpfend als diese mit Liebe enthüllend. Nicht selten erstmalig (zum Teil in der „Gesellschaft") begegnen wir bei ihm entscheidenden Fingerzeigen auf Erscheinungen wie: Sascha Schneider, Worpswede, Hans Thoma (als Schriftsteller), R. O. Weiß, Corinth, Segantini, Boecklin, Klinger, Uhde, Rodin, Meunier, Troubetzkoi, Riemerschmied, Paul Baum, L. von Hofmann, Axel Gallen, Emil Gött, Ibsen, Sudermann, Hauptmann, Wildenbruch, Jos. Hofmiller, Chr. v. Ehrenfels, „Jung-Elsaß", Du Poel, Martin Greif, Liliencron,

Bierbaum, Dehmel, Hille, Herm. Hesse, K. Muenzer, Spitteler, Ruederer, Weigand, H. Lessing, Nietzsche, Strauß, Gustav Mahler, Peter Cornelius, S. v. Hausegger, Humperdinck, Alex. Ritter, Schillings, Reger, Konr. Ansorge, Wolff-Ferrari, W. Kienzl, Klose, Hugo Wolf, O. Taubmann, Hans Sommer, Gg. Schelderup, Gg. Kaempf und viele andere.

Bei alledem regt sich in ihm aber immer wieder der Drang, sich in umfassenderer Weise zu äußern. Und so schrieb er mit vieler Liebe im heißen Sommer 1911, in seinen sogenannten freien Stunden, die Festschrift des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" zu dessen fünfzigjährigem Bestehen wie auch zugleich zum hundertsten Geburtstag seines vielgeliebten Meisters Liszt. Bald wird auch dieser Schrift die ausführliche Chronik des Vereins von seiner Hand noch folgen. Der Herbst, der auf den warmen Sommer folgte, reift ihm dann auch die schöne Ernte: im Ansehen seiner Persönlichkeit wählt ihn der berühmte Verein zum Mitglied seines Vorstandes. Als ihn endlich 1912 sein Fürst entsendet, „die Hellerauer Festspiele" zu besuchen, legt er den reichen Gewinn in einem Buche (der „Deutschen Musik-Bücherei", Regensburg) nieder. Doch damit nicht genug. Bald wird uns der Schaffensnimmermüde, betraut von seiner Freundin Lina Ramann, aus ihrem Nachlaß einen Band, reich an Liszterinnerungen, bescheren.

* *

*

Den notwendigen Auftakt seiner Lehrtätigkeit, habe ich Arthur Seidls Lebensweg genannt. Und er ist, da ich ihn wiederum durcheilt, als solcher unschwer zu erkennen. Charakteristisch und ehrenvoll für ihn! Glückbringend für seine Schüler und die, die ihn hören und lesen! Allen teilt er sich voll und ganz mit, „nach bestem Können und nach reinstem Gewissen". Arthur Seidl, der Schriftsteller und L e h r e r. Schon im Schriftsteller lebt der Erzieher und dort wie im Pädagogen selbst erzielt er Erfolge, ohne daß der Bakel der Entrüstung oder der imponiersüchtigen Überlegenheit je in seine Hand gewandert wäre. Der Vornehme gehört zu jenen, die durch die fein-psychologische Einstellung auf ihr Publikum, ihren Einfluß gleichsam energetisch überleiten. Ohne Zweifel: die „Kunst der Einführung" ist ihm, wie nur wenigen, in hohem Maße eigen. Und was noch viel mehr zu bedeuten hat: Er lehrt sie, uns, seinen Schülern im persönlich-mündlichen Verkehr ganz besonders intensiv.

Einfühlung, Analyse, Synthese. In ihrer Schlichtheit und Natürlichkeit überraschend einfache Mittel. Fast aber möchte man wieder Bedenken hegen, Bedenken gegen einen Ultra-Subjektivismus, wider oberflächliche Phraseologie. Gewiß: Einfühlung ist keine Hexerei. Aber:

„wer ihn hört
und wahnbetört
sänge ihm nach
dem brächt' es Spott und Schmach"

„Wahnbetört", „sänge ihm n a ch", wohl! Denn

diese, seine Arbeitsweise, eine ganz bestimmte Methode setzt sie voraus. Mehr noch: die B e g a b u n g den vermittelnden Sammelpfad zwischen Geschichte und Ästhetik, Philosophie und Dichtung i n t u i t i v h e l l s e h e r i s c h zu bearbeiten. Wohl „macht er den Meistern bang . . . und das ärgert uns're Alten!" Doch haben nicht ein Ranke, Treitschke, Mommsen, Lamprecht, Dilthey, Breysing, Volkelt mit ähnlichem Spaten ihren Acker bestellt. Und ernteten volle Ähren einer tiefen Kulturanschauung. S i e ist die Künstlers Kunstgeschichte, die keineswegs in Einzelheiten sorgfältiger Durcharbeitung ermangelt. Im Gegenteil, sie deckt sie auf! Woher sonst die Einsicht in verborgene Zusammenhänge? Damit aber tritt das Wesentliche in jeglichem und allem klar zu Tage. Arthur Seidl ist selbst viel zu sehr gewissenhafter Wissenschaftler, um nicht auch hier und dort, die Lücken auszufüllen, die bei der freien, dem jeweiligen Verlangen nachkommenden Behandlung eines Gegenstandes, entstehen. Die Vielheit seiner Beschäftigungen als Leiter einer Kulturmission, als Redakteur und Kritiker, als Nietzsche-Herausgeber wie als praktischer Theatermann, verleiht ihm einen „Januskopf", der ihn jene Bedingungen erfüllen läßt, der ihm eine geradezu unheimliche Menge der theoretischen wie aber auch praktischen Kenntnisse verleiht. Ein „Vermögen" — im Doppelsinne des Wortes gemeint, — das ihn ebenso zum Erhalter des Vergangenen, wie zum Bannerträger der Marschierenden als auch zum Instruktor der Exerzierenden prädestiniert. Sein

„Vermögen" ist ein Staatsschatz. Wie er ihn mit liebevollem, wohlbedachten Sinn verteilt, das sollen seine eigenen Worte offenbaren:*)

„Ehe ich mit meinen Vorlesungen beginne und näher auf meine Spezial-Themen eingehen kann, darf ich nicht versäumen, zur Orientierung der Neu-Hinzugetretenen unter Ihnen einiges zu meinen Ankündigungen am „schwarzen Brett" hier noch mit anzuführen.

Der schöne, vollgefüllte Saal, den Sie mir da zu Anfang immer so erfreulich zeigen, ist ja ein recht hübscher und erhebender Anblick für Unsereinen — „ach, wenn es nur immer so bliebe!" . . . . Sie lachen — doch die Sache hat auch ihre sehr ernste Kehrseite. Ich nehme es nämlich mit den Abgangs-Beurteilungen und Schlußzeugnissen gewissenhafterweise recht sehr ernst und genau, und kann meinerseits niemanden ein solches Gutachten mit ruhigem Gewissen ausstellen, den ich nicht durch regelmäßigen Besuch meiner Vorlesungen wenigstens einigermaßen persönlich kennen gelernt habe. Aber was nützt Ihnen für Ihr weiteres Leben schließlich selbst dieses bloße Attest: daß Sie die Vor-

*) Wiederabdruck (aus dem „Musikal. Wochenbl.", 40. Jahrg. Nr. 36 eines im Frühjahr 1909 gehaltenen Eröffnungs-Vortrages. Vgl. auch noch Arthur Seidl: „Wagneriana", Bd. II über „Musikal. Erziehung", und Bericht über den II. Kongreß der „Internat. Musikgesellschaft" zu Basel (1906); Leipzig 1907, S. 129 ff.: „Läßt sich Aesthetik mit Aussicht auf Erfolg an Konservatorien lehren?" — bezw. kürzeres Referat hierüber in den „Bl. f. Haus- u. Kirchen-Musik" (Gotha) 1906; XI. Jahrg., Nr. 3.

lesungen zur Musikgeschichte, Literaturkunde und Ästhetik bei Prof. Seidl am Leipziger „Königl. Konservatorium“ fleißig mit dem und dem Erfolge besucht haben?? Gewiß, es gibt leider nur allzu viele, die selbst das nicht einmal tun, und in unvergeßlicher Erinnerung wird mir jener Dessauer Fall der Anstellungs-Bewerbung eines Dresdener Orchester-Musikers sein, die zuletzt nur daran scheiterte, daß er in fester, lebenslänglicher Position zugleich doch auch Musikalien-Inspektion ausüben und die wertvolle Hausbibliothek der dortigen „Hofkapelle“ mit verwalten sollte, aber — bei sonst sehr guten Noten und Zeugnissen — die musikhistorischen Vorlesungen am Dresdener Konservatorium seinerzeit eben ausdauernd — geschwänzt hatte. So rächt sich oft unvorhergesehen plötzlich im Alter (der Mann war ein „Vierziger“ und Familienvater, der es sehr gut hätte brauchen können!), was die Jugend törichterweise versäumt hat. Nein! — meines Erachtens darf selbst solche ausdrückliche Beurkundung erfreulichen Interesses auch an den geistigen Fragen und der geschichtlichen Herkunft seiner Kunst (durch Bestätigung regelmäßigen Vorlesungs-Besuches etc.) einem wirklich strebsamen Konservatoristen noch nicht genügen. Ich muß sogar sagen, es erscheint für meine Person die Möglichkeit, eine Zensur und Charakteristik des Betreffenden und damit ein wirklich qualifizierendes Abgangs-Zeugnis zu liefern, doch erst dann vollauf gegeben, wenn eine regelmäßige

Beteiligung und persönliche Betätigung auch an den von mir eingerichteten „seminaristischen Übungen“ — sei es theoretisch, sei es wenigstens praktisch — zugleich mit erfolgt, die meine Vorlesungen noch besonders ergänzen, in ihren Ergebnissen untereinander ausgleichen sollen und erst so recht die lebendige Brücke zwischen Historie und Ästhetik mit schlagen helfen.

Denken Sie ja nicht, daß hierzu nur die Fort- und bereits Vorgeschrittenen allein aufgerufen seien; im Gegenteil empfiehlt es sich, recht bald schon diesen, wie gesagt: den Eindruck der „Vorlesungen“ erst noch vervollständigenden, freien Übungen der dritten Stunde sich einzufinden und aufmerksam einstweilen zuzuhören, bis man selber in deren Aufgaben hineingewachsen ist und eigener Mitarbeit sich mehr und mehr dann auch gewachsen fühlt. Mitunter verlange ich da ja gar nichts weiteres als eben eine klare Wiedergabe des hier von mir Vorgetragenen oder dort gemeinsam Gelesenen, nach seinen Hauptmomenten in knapper Form und präziser Fassung — referiert lediglich zur weiteren Aussprache darüber; wobei ich denn zugleich Ihre Privatlektüre ein wenig mit kontrollieren und mich von Zeit zu Zeit auch überzeugen kann, daß Sie den Stoff nicht nur selbständig gut zu verarbeiten wissen, sondern geistig auch richtig verdauen, ihn sich wirklich „einverleiben“ können! Und wer da kein theoretisches oder literarisches Talent mit herzubringt (was gewiß nicht alle zu haben brauchen), der kann durch seine praktischen

Talente (instrumentales Vorspielen) sich dennoch sehr nützlich machen, für sein Technisches durch Stylkunde, Analyse pp. profitieren und in diesem Rahmen also dem allgemeinen Besten wie der eigenen Förderung da und dort doch bestens dienen — es wird ihm, bei befriedigender Leistung, ganz ebenso gut angerechnet werden, wie jenem im Theoretisch-Literarischen Begabten ihr Referat; lernen aber kann bei der großen Fülle von Themen, die da auftauchen und in gemeinsamer Besprechung (Diskussion) durchgeführt bezw. inhaltlich vertieft werden, füglich ein jeder, und ich werde es mir fortan streng zum Grundsatze machen, auch an dieser Stelle*) (was ich bisher noch nicht getan) die jeweils bestimmten Themata der 3. Stunde für etwaige Interessenten regelmäßig schon mit anzukündigen. So treten wir z. B. gleich mit dem heutigen Tage in eine jener von mir ausgedachten, sehr beliebten und gar fördersamen, praktischen „Stylübungen" ein, deren Besuch ich Ihnen wirklich ganz besonders empfehlen möchte. Unter Verschweigung des Autornamens wird da nämlich ein älteres Tonstück zu Gehör gebracht, dessen Komponist nach Jahrhundert, besonderer Schule und womöglich auch (wenn es ein markanter „Meister" ist) nach dem Namen, auf Grund der vorhandenen Styl-Anzeichen, durch systematisches Abfragen bei den Hörern nach und nach zutage gefördert wird. Wie solche Übungen

*) Nämlich: in den „Vorlesungen" der ersten und zweiten Stunde.

erst das hier in Historie oder Ästhetik theoretisch Vorgetragene anschaulich illustrieren und praktisch beleben, so auch sind sie eigentlich allein imstande, statt trockener und toter Kenntnisse methodisch Erkenntnisse zu wecken und statt leerer Anschauungen — tiefere Einsichten zu eröffnen!

An Komponisten und solchen Tonwerken bezw. Musikstücken (f. Klavier, Violine, Kammermusik, kl. Orchester, Gesang oder Orgel!) wurden in den letzten sechs Jahren — also zwei Vollkursen — im Seminar praktisch vorgeführt bezw. stylistisch derart bestimmt wie historisch-ästhetisch-formell-technisch erläutert:

Mozarts „Idomeneo"-Ouverture; Händels „Samson"-Ouverture; Sibelius' „Nocturno" f. Klavier; Klavier-Trio v. Gryowetz; Klavierstück v. Domenico Scarlatti; Adagio aus Bläserserenade v. Mozart; Liszts „Romance oubliée" f. Klavier; Goethe im Liede seiner Zeitgenossen; ein Schumannsches Lied nach Justinus Kerner, Lieder v. S. Bach, Rob. Franz, Carl Heffner, Fel. Mendelssohn, Fr. Liszt; aus Herm. Scheins Vokal- und Instrumental-Werken (Ausg. Prüfer); Nocturno in Es bei Field und Chopin; eine der „biblischen Sonaten" v. Kuhnau; Lieder bezw. Gesänge v. Adam Krieger, Joh. P. Abr. Schulz, Tuma, Rinaldo da Capua, Pergolesi, Rousseau, Jomelli, Philidor, Weber u. a.; Brahms' „Variationen über ein ungarisches Thema" f. Klavier; Klavier-Violinsonate v. Fr. Schubert; Orgelkompositionen v. Pachelbl, Buxtehude u. S. Bach; Klavierstücke v.

Fischer, Wölffl, Chopin (Unbekanntes), Reger; Ouvertüren zum „Wasserträger“ und zu „Medea“ v. Cherubini; Violin- oder Violincello-Sonaten v. Biber, Walter, Corelli, Geminiani, Purcell, Locatelli, Veracini, Pisendel, Pergolesi, Tartini, Graun; Thuille Violin-Klavier-Sonate; Konzert f. 4 Violinen und Orchester v. Vivaldi; Violinsonate, Klaviersonate, Lieder und Gesänge von Fr. W. Rust; Klavierstücke v. Dussek, Kalkbrenner, Klein, Hummel, Onslow, Moscheles; „Gewitter“-Musik a. Joh. Ad. Hillers „Jagd“; Proben (Vorspiel, Kühleborn-Szene mit den Wassergeistern, P. Heilmanns Rezitativ pp.) aus E. T. A. Hoffmanns „Undinen“-Oper; praktische Beispiele aus „Melodramen“ (Mono- oder Duodramen) des 18. Jahrh.; R. Wagners Jugend-„Phantasie“ f. Klavier und „Feen“-Ouvertüre; Ouvertüre zu Méhuls „Joseph in Ägypten“; des Wunderknaben Erich Korngold Klavier-Kompositionen etc.

Sie bemerken nun schon, es kommt dabei auch an „musikgeschichtlicher“ Anschauung so manches praktikable immerhin mit heraus.

Weitere willkommene und passende Seminar-Themata wären — ausser der regelmässigen Wiederholung solcher anregender Stylübungen und gemeinsamer Lektüre wie Erörterung von Künstlerschriften — namentlich für dieses Semester und die nächste Zeit:

Lektüre und Besprechung von Dittersdorfs „Selbst-Biographie“ (Neudruck bei Reclam). — Immermanns „Merlin“ und Wagners „Parsifal“ (auch Goethes „Faust“) (als Seminararbeit 1909 bereits im

„Musikal. Wochenblatt" erschienen). — Historisches über die Ouvertüre (nach und gegen R. Wagner). — Unterschied zwischen Reminiszenz-Motiv und Leit-Thema bezw. historische Beläge. — Prophetische (literarisch-ästhetische) Hinweise früherer Zeiten auf das Gesamt-Kunstwerk der Zukunft. — Neuere Faust-Musiken. — Welche Stellen in Goethes „Faust" müssen, welche können komponiert werden und bei welchen bedeutet die Vertonung eine Durchkreuzung bezw. Trübung der dichterischen Absichten? — Die metrischen Formen im Goetheschen „Faust". — Haupt-Themata von Rob. Schumanns Musik-Ästhetik (aus seinen Schriften und Briefen). — Welche Bearbeitung von Méhuls „Joseph in Ägypten" hat den Vorzug vor der anderen und warum: Zenger oder Weingartner? — Vorzüge und Mängel der neuen Leipziger „Zauberflöten"-Inszenierung mit Bühneneinrichtung von Dr. H. Loewenfeld. — „Goethe im Liede seiner Zeit" (Beispiele nach Friedländer). — Was dünket Euch um Dan. Chr. Fr. Schubart? — Lektüre und Besprechung von Heinr. v. Steins oder des Grafen Gobineau dramat. Bildern bezw. Szenen (mit verteilten Rollen). — Thibauts Buch über „Reinheit der Tonkunst". — Ferr. Busonis „Ästhetik der Tonkunst". — Rud. Louis' Buch über die „Musik der Gegenwart". — P. Bekker: „Das Musikdrama der Gegenwart". — Jocza Savits: „Von der Absicht des Dramas". — P. Moos über „Die moderne Musik-Ästhetik in Deutschland". (NB.: Über die Werke von Thibaut, Busoni, Louis, Bekker, Savits und Moos kritische

Referate.) — Wesen und Aufgabe der Kritik; Unterschied zwischen Ästhetik und Kritik. — Der drei- (bis fünf)fache Schluß des „Tannhäuser". — Referate zum Mendelssohn-, Händel-, Haydn-, Chopin-, Spohr-, Schumann-, Liszt-, Wagner- oder Rob. Franz-Jubiläum; z. B. „R. Wagners Verhältnis zu Meister L. Spohr" (NB.: a. Sem.-Arb. 1909 in der „Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung" gedruckt erschienen). — Elementar-Typen und Urmotive des Ausdruckes — musikal. Hermeneutik (nach Steinfried, v. Wolzogen, Mey, Poiré usw. — Kretzschmar, Riemann). — Fr. Schiller in der Musik. — Bühnenmusik bei unseren klassischen Dichtern. — Zur Geschichte, Ästhetik und bühnen-technischen Behandlung des „Chores" (mit Theorie der Chordramen von Schiller, Goethe, Wagner, Bekker, von Ehrenfels, Heß). — „Zur Ästhetik der Operette" (1910 in der „Allg. Mus.-Ztg." publiziert). — Naturtheater, Freilichtbühnen und Waldopern. — Striche in R. Wagners Musik-Dramen. — Ibsen und die Musik („Der fliegende Holländer" und „Die Frau vom Meere"; „Nordische Heerfahrt", „John Gabriel Borkman" und „Nibelungen"; „Tristan" und „Rosmersholm" (bezw. „Guntram"!!) — Musik und Weltanschauung. — Musikalische Elemente in der Dichtung der Romantik (in concreto an einzelnen Beispielen: Hölderlin, Novalis pp.). — Gilt Martin G r e i f mit Recht als eigenartiger Lyriker und, wenn ja, worin begründet sich diese seine Stellung in der Literaturgeschichte? — Moderne Fragen des musikal. bezw. musikdramat. Urheber- und Aufführungsrechtes. — Über plan-

volle Anlegung musikal. Volksbibliotheken; — Lina Ramann's Methode, deren Wert und Bedeutung f. die mod. Musikpädagogik. — Gedanken über das Gesamt-Kunstwerk. — Die soziale Lage der Bühnenmitglieder und Orchestermusiker. — Zur Inszenierung des „Sommernachtstraums". — Direktor Gregors „moderne" Opern-Regie. — Opernkomponisten, welche ihre Texte selber dichten (und das dabei besonders in Betracht kommende Problem). — „Gefilde der Seligen und Toten-Inseln" (Böcklin in der Musik). — Der „Tod" in der Musik. — Dante in der Musik. — „Das Christus- und Madonnen-Ideal in der Tonkunst". — Oberammergauer Passion. — Was spricht f ü r, was g e g e n die Echtheit des neu aufgefundenen „Violinkonzertes Nr. 7" (angeblich von Mozart)? — Über Dynamik in der Tonkunst vom 16.—18. Jahrh. (nach Dr. Olga Stieglitz). — Das h in unserer Grundtonleiter (statt des alphabetisch korrekteren b!). — Vergleichspunkte zwischen Schillers „Jungfrau von Orleans" und Wagners „Lohengrin". — Erzählung der Vorgeschichte des „Tristan"-Dramas bis zum Aufgehen des Vorhanges. (Anleitung zu den bezügl. Regie-Übungen!) — Die verschiedenen Fassungen und Umarbeitungen der „Iphigenie" (Goethe), des „Götz" (Goethe), „Fidelio" (Beethoven), der „Meistersinger", von „Tristan" und „Parsifal" (selbst „Tannhäuser") von Wagner. (NB.: Auch „Freischütz", „Kätchen v. Heilbronn", „Hermannsschlacht", „Barbier von Bagdad", „Euryanthe", „Der Widerspenstigen Zähmung" — Regie-Übungen!)

Selbst über R. Strauss' „Elektra" oder R. Strauß' „Salome" dürfen Sie mir, wenn es Sie auf Grund von eigener Anschauung guter Aufführungen besonders juckt, im zustimmenden oder ablehnenden Sinne vortragen; nur müssen Sie Ihre Ansichten nicht nur wohlbegründen, sondern auch gegen eine kritische „Diskussion" sich gehörig waffnen! —

Wer nur für eines der genannten Themata (soweit nicht schon anderweit vergeben) Sinn und Interesse hat, bezw. sich die Lösung (unter Literaturnachweisen und Anleitung meinerseits) zutraut, der mag sich nur gleich bei mir dazu melden und — je eher, desto besser — an die Sache sich machen! Andere wieder, denen die Aufgaben einstweilen unerreichbar hoch für ihre Verhältnisse vorkommen, mögen — wie gesagt — aufmerksam zuhören und mit der Zeit erkennen lernen, daß keinerlei „Kunststück" dahinter steckt, dergleichen mindestens im 3. Jahrgang des Anstaltsbesuches vor seinen Kommilitonen zu leisten. So mancher überdies, der hier den Keim zu einer weiteren, oft sehr fruchtbaren Doktor-Arbeit, einem Vortrage, einem später honorierten Zeitschriften-Aufsatze und dgl. bereits empfangen!

Eine Reihe der genannten Referate sind denn auch schon vor ca. 3 Jahren von damaligen, älteren Schülern der Anstalt und Besuchern meiner Übungen zur vollen Zufriedenheit geliefert werden; weitere waren (in den Jahren seither) u. a. noch: Vom Schaffensprozess des Künstlers (nach Goethe, Hellpach, Herkomer, Rahmer); „Zur

Charakteristik der Tonarten"; „Unterschied zwischen Programm-Musik und Tonmalerei"; „Wesentliche Unterschiede zwischen Glucks und Wagners Opern-Reformen"; Referat über Hauseggers Enquête aus dem Jenseits des Künstlers"; Vernon Lée's Rundfrage über Musikhören und Musikempfinden; „Welches sind die Grundsätze für eine ästhetisch befriedigende Anordnung der Konzert-Vortragsfolge?"; Korreferate über Jacques Dalcroze's System der rhythmischen Gymnastik; „Warum wohl hat R. Wagner seinen Entwurf ‚Wieland der Schmied' nicht ausgeführt?"; Erzählung von Wagnerschen Dramen in Märchen- oder Geschichten-Form für Kinder (Aufgabe besonders für Musiklehrerinnen!); Vorzüge und Mängel von C. Kistlers „Faust"-Oper; do. von Boito's „Mefistofele"; E. T. A. Hoffmanns Theorie und Praxis in Sachen einer Opern-Reform; Referat über Stephanis Einheits-Partitur; „Was ist Styl?"; „Licht- und Sonnen-Symbolik bei R. Wagner"; „Über den Mordent (Doppelschlag) bei R. Wagner"; Referate, Debatten und Diskussionen über E. T. A. Hoffmannsche, Webersche, R. Schumannsche, Wagnersche, Hebbelsche, R. Straußsche, H. Pfitznersche, R. Dehmelsche Schriften und Aufsätze; Anwendung metrischer Lehren auf Herdersche, wie Goethesche und Heinesche, auch Nietzschesche Gedichte.

Hier, in diesen Übungen der dritten Stunde, ist nämlich zugleich der gegebene Platz für metrische Übungen; der bequeme Ort auch, wo ich gelegentlich über Sozialwirtschaft-

liches im Musikerstande zu sprechen komme, Beispiel-Anleitung für künstlerische Typographie der Konzert- bezw. Theaterzettel und Plakate geben kann und systematische Quellenkunde treibe bezw. Literaturnachweis noch im besonderen mit Ihnen pflege — der gelegentlichen kleinen „Regie-Übungen" nicht zu vergessen! —

Was aber die Hauptvorlesungen selbst anlangt, so behandeln sie in der ersten Vortragsstunde regelmäßig: Historisches, in der zweiten: Literaturkunde (zu Ihrer Fortbildung und Eigen-Lektüre), dann aber auch Ästhetisches, in einzelnen Hauptproblemen und besonders ausgewählten Kapiteln aus der modernen Ästhetik. Es läßt sich hierbei nun freilich (leider!) nicht ganz vermeiden, daß manchmal ein solches Thema aus dem Winter-Semester noch ins Sommer-Semester mit hinübergreift, also die Neueintretenden zunächst auf den Eingang verzichten müssen, wie es diesmal z. B. mit der „Geschichte der romantischen Oper" und den späteren Betrachtungen über Goethes „Faust" nun einmal der Fall ist, deren Anfänge wir schon im vorigen Winter einläßlicher behandelt haben. Trotzdem soll ein gewissenhafter und aufmerksamer Besucher der Vorlesungen sich in nichts verkürzt finden und benachteiligt fühlen. Er muß nur manchmal, je nach zufälligem Eintritt, mit einem anderen Fortgang, Umstellung in der Reihenfolge pp. freundlich vorlieb nehmen; dafür, daß ihm innerhalb eines Zeitraumes von 3 Jahren der ganze,

von mir bereit gehaltene Stoff in abgerundetem „Turnus“ zu teil wird, leiste ich Garantie — vorausgesetzt natürlich, daß auch er mir die Garantie, als nicht mehr wie billige Gegenleistung, gewährt, pünktlich und regelmäßig dazu zu erscheinen, d. h. mir eben seinerseits den „Turnus“ als solchen nicht durch Fernbleiben illusorisch macht, sondern fleißig selber auch mit erschöpfen hilft.

Diesen dreijährigen Vollkursus (Turnus) in Musikgeschichte, Literaturkunde und Ästhetik (1. und 2. Stunde) pflege ich mit einem grundlegenden Einführungsvortrage zu beginnen über „Musikalische Erziehung und Tonkünstler-Bildung“ ganz im allgemeinen. Es folgt sodann (immer in der 1. Stunde), als vorbereitende Einleitung in die Vorlesungen streng historischen Inhaltes, ein allgemein orientierender, mehr geschichts-philosophischer Vortrag über „Wesen, Wahrheit und Wert der Geschichte“ und diesem reihen sich weiterhin an die besonderen Themata der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen, wie: „Die Musik der Griechen“; „Vom antiken Musikdrama der Griechen über das dramma per musica der Renaissance und Glucks Opernreform bis zu R. Wagners Gesamtkunstwerk“; ‚Robert Schumann und die Neudeutschen“; „Beethoven und die Bedeutung seiner 9. Symphonie für die Musikentwicklung“; „Geschichte der romantischen Oper seit Joh. Ad. Hillers Singspielen“; „Geschichte der Instrumentalmusik vom Mittelalter bis auf die Neuzeit (mit besonderer Berücksichtigung von Programm-Musik und Ton-

malerei); „Geschichte des Melodrams"; „Richard Wagner".— Schade, sehr schade, daß uns der beklagenswerte Verkauf von de Witts „Instrumenten-Museum" von hier nach Köln (vor einigen Jahren) um die Möglichkeit gebracht hat, eine Art von „Kursus der Instrumentenkunde" an Ort und Stelle selbst anschaulich zu durchlaufen!

Zur Literaturkunde (bezw. Ästhetik) sodann behandle ich im Laufe eben dieser 3 Jahre stets (in der 2. der drei Wochenstunden): „Die Kunstlehre der Meistersinger" (eigentlich hier „Literaturkunde", „Musikgeschichte" und „Ästhetik" bezw. auch noch Biographisches über „Wagner" in einem vereinigt!); „Die Sage von Tristan und Isolt bei R. Wagner"; „Parzival-Parsifal"; „Friedrich Schillers ästhetische Lebensarbeit und der Geist der Musik in seinen Werken"; „Goethes ‚Faust'-Dichtung, nach Inhalt und Bedeutung" und „Faust-Musiken, bezw. Faust-Inszenierungen"; „Goethes ‚Götz von Berlichingen' und die Bedeutung dieses germanischen Natur-Einbruches in die französische Zivilisation für die ganze weitere Kulturentwicklung", (auch ein „Nachruf auf Ibsen", sowie eine Einführung in „Also sprach Zarathustra" ward gelegentlich an passender Stelle — Ibsens Tod, Strauß-Aufführung — von mir mit eingefügt): „Don Quixote in Dichtung und Musik"; „Zur Einführung in die Ästhetik: Geschichtliches und Grundsätzliches"; sodann „Haupt- und Grundfragen der musikalischen Ästhetik vom neuesten Stande"; „Ausgewählte Kapitel aus der modernen Ästhetik":

Th. Billroth, Fr. v. Hausegger, Siegm. v. Hausegger gegen Lilienfein, Max Liebermann, Fr. Naumann, Heinrich v. Stein, P. Marsop, Oscar Wilde, Eugène Carrière, Benedetto Croce, Mario Pilo, Max Dessoir, K. Bücher, Olga Stieglitz, Arthur Seidl usw.

Sie sehen also, man kann da schon allerlei lernen, zumal auch nirgends die Ausblicke auf die kulturhistorischen Hintergründe versäumt werden sollen! Und da nun derart so recht alles ineinandergreift und, unter einem einheitlichen Gesichtspunkte stets betrachtet, auch hübsch (was man so sagt) „zusammenschaut", kann es, je nach Zugang, selbst in umgestellter Reihenfolge einmal, bei fleißigem und aufmerksamem Besuche meines Erachtens gar nicht ausbleiben, daß sich eine „systematische Überschau" alsbald einstellen wird und etwas wie „Weltanschauung des Tonkünstlers" als dauergründig vorhaltender geistiger Fond fürs Leben draußen in diesen 3 Volljahren allmählich dann sich auch herausbildet. Möchten nur Alle, die es angeht, oder doch von den „Vielzuvielen" recht Viele und Wertvolle, tüchtig allenthalben davon Gebrauch machen!

Und nicht nur die „Literaturkunde" soll Ihnen erweitert und gefördert werden an dieser Stätte, zur allgemein-geistigen Erziehung des Tonkünstlers und der für den Musiker so sehr notwendigen Gemüts-Bildung; auch die Beziehungen zu den anderen Schwester-Künsten sollen stets rege bleiben und sich Ihnen lebendig erhalten. So hat sich hier auch bei mir — als dem,

wohlgemerkt, einzigen Orte, wo Sie das finden können; und ich hoffe zuversichtlich: Sie werden das auch aufrichtig begrüßen — die Gewohnheit der „Museums-Führungen" herausgebildet (in 3 besonderen Abteilungen stets, einmal nur im Jahre, während des lichtvolleren Sommersemesters), allwo Sie den rechten Anschluß auch an die bildenden Künste fürsich und die Entwicklung Ihrer künstlerischen Persönlichkeit gewinnen sollen. Es finden da also, den besonderen Jahrgängen entsprechend, drei besondere Führungen an zwei (noch näher zu bestimmenden) Tagen immer statt. Bei den ersten zweien (Nachmittags von 1—3 Uhr) handelt es sich jedesmal nur um ganz wenige Hauptwerke, aber eine desto intensivere, durch methodische Einläßlichkeit besonders fruchtbare Betrachtung: Klinger, von Uhde, Preller-Greiner, Thoma, Böcklin, Segantini-Lenbach, Zügel, Volkmann u. a. Bei der dritten Führung dann (am Vormittage des zweiten Tages von 9—11 Uhr) gilt es die „Nachlese" zu dem schon Besprochenen, im Durchgehen namentlich auch der historischen Säle und Kabinette, sowie der verschiedenen „Schwarzweiß" - Techniken, Kartonzeichnungen usw.: hier kann jeder Teilnehmer besondere Wünsche anmelden bezw. Privatfragen an mich stellen, die ich nach Vermögen gerne beantworte. Diese Sache ist für mich, offen gestanden, immer etwas anstrengend, und ich vertraue daher zuversichtlich, daß Sie mir diese stärkere Inanspruchnahme mit entsprechendem Interesse und zahl-

reicher Beteiligung hübsch lohnen werden schon d a durch, daß Sie eine so selten und Ihnen so günstig sich darbietende Gelegenheit auch doppelt freudig wahrnehmen, sie sozusagen „mit beiden Händen" ergreifen . . . . .

Wie denn schon der alte Philosoph K a n t es vorzog, seine jungen Hörer (selbst einer Universität) nicht d i e Philoso p h i e, sondern lieber das Philoso p h i e r e n zu lehren, so auch gilt es mir bei den Hörern eines Konservatoriums, also angehenden K ü n s t l e r n, nicht d i e Ästhetik als etwas Fertiges, Feststehendes, auf Flaschen zum Gebrauch gleichsam Abgezogenes (wie es a b g e s c h l o s s e n e Kapitel einer Musikgeschichte etwa sein mögen), zu überliefern, sondern das artistische Betrachten vielmehr nach meinen Kräften pädagogisch zu wecken, die Aufklärung des „ästhetischen Terrains" überhaupt in die Hand zu nehmen und ein ebenso feinfühliges wie korrektes „ästhetisches Verhalten" bei ihnen in c o n c r e t o erst anzubahnen. Das will besagen, daß wir versuchen müssen, jeweils aus der Einzelerfahrung den wesentlichen T y p herauszuschälen, an der individuellen Sonderbeobachtung jederzeit den allgemeineren Gefühlsprozeß mit zu entwickeln und so die objektive Urteilswertung allmählich auch zu schulen. Kurz: nicht S t e i n e — sondern B r o t soll Ihnen nach Möglichkeit hier gereicht werden; statt eine Menge leerer K e n n t n i s s e Ihnen nur zu vermitteln möchte ich, wie gesagt, lebendige Erkenntnisse gerne bei Ihnen fördern; statt nur eben A n sichten

wiederzukäuen, wollen wir lieber tiefere E i n sichten zusammen zu gewinnen trachten, und statt aller öden „Schulmeinungen“ sollen und werden Sie alsdann auch persönliche „Weltanschauungen“ ins Leben selbst mit hinaustragen. Aber auch selbständig-aufmerksame „Hörer“, nicht etwa sklavisch in verba magistri nur schwörende oder nachbetende „Hörige“ mögen Sie mir dabei allenthalben sein — d a s ist das Ziel dieser meiner Methode einer streng voraussetzungslos und wahrhaft tolerant betriebenen Kunstlehre: ein Ziel fürwahr, „aufs Innigste zu wünschen“!

Was Sie sonst an Schmerzen, Fragen, Zweifeln, persönlichen Skrupeln oder „Gewissensnöten“ noch auf dem Herzen haben mögen, das fassen Sie getrost nur auch den Mut, mir in persönlicher Vorstellung während der Zwischenpausen dieser Vorträge oder sonst v e r t r a u e n s v o l l s t jederzeit vorzutragen, — ich stehe jedem mit Vergnügen Rede und Antwort, denn ich halte von autoritativem Gebaren der Lehrer gegen ihre Schüler rein gar nichts, von „individueller Behandlung“ aus einem persönlichen Verkehre mit den Kunstjüngern in solchen Dingen aber desto mehr. Und so lassen sie uns denn gemeinsam beginnen in der guten und fröhlichen Hoffnung, daß auch w i r — wie schon die früheren Semester und Jahrgänge — uns mit der Zeit gut zusammen verstehen, alle miteinander wohl zurecht finden werden. Amen.“

Deutlich läßt dieser weitausholende Lehrplan die Stufen weiser Gliederung von Leichtem zu

Schwierigem und wirklich Schweren erkennen; wobei drei Jahreskurse als grundlegende Einteilung anzunehmen sind. Die treffliche Wahl der Themen auch nur ermöglicht es, einem an Erziehung und Bildung — nur ist einzufügen: leider, leider — so ungleichem Schülermaterial das „gelobte Land" einer vornehmen und vielseitig-tiefen Kunsterkenntnis zu erschließen. Hier aber setzt dann Seidls ihm eigene Lehrbegabung ein, um Aufgaben zur guten Lösung zu bringen, vor der manches akademische Seminar in Verlegenheit käme.

„Eines schickt sich nicht für alle!" Mit unmerklich forschendem Blick erkennt er die psychische und geistige Konstitution des Einzelnen, um demgemäß auf ihn belebend einzuwirken. Wie mühsam ist das! Aber was verschlägt das dem Nimmermüden? Immer wieder strebt der Gereifte mit den Kleinen von Anbeginn kameradschaftlich Hand in Hand aufwärts. Niemals werden die Schritte zu weit gemessen oder zu hastig genommen. In seiner künstlerisch-naiven, nicht erst lange untersuchenden Optimistenart, trägt er manches Stückchen Weges den Schüler und auch die Kosten dieser Unterhaltung. Er merkt die Absicht wohl und wird doch nicht verstimmt, aus vollem Borne schöpfend, tut er es gern, denn fruchtbar wirkt doch stets am Ende sein Bemühen.

Fruchtbar wirken, unter diesem Zeichen lebt sein ganzes Tun, im Grossen wie im Kleinen. Auch seine Lehrmethode drückt das aus. Frage und Antwort, Rede und Gegenrede, die bis zum selbst sich

auslösenden Urteil steigert. Die Regel gilt gleichfalls von der „freien Diskussion", wie von den schriftlichen Arbeiten. Da sind Themata gleichsam Antworten und solche wiederum die selbständiggebildeter Meinung leisen Anstoß geben. Als Grundsatz dient dabei wiederum Spittelers: „Nichts ist selbstverständlich" und Phrasenhaftes oder Unklarheiten bleiben ausgeschlossen. Anleitung wird gegeben, ohne zu beeinflussen.

Von selbst ergibt sich dann die Regung schöpferischer Tätigkeit. Die zu erwecken ist die prominente Absicht der Vorlesungen und des Seminars. Als letzte glückliche Steigerung gelingt häufig noch die Weckung der Persönlichkeit. Persönlichkeit nicht um des Originales oder gar nur Originellen willen. Das Ziel ist dauernde Produktivität. Schon in den einfachen Kombinationen eines an die Hand gegebenen Materials ist dieser Wunsch enthalten. Umschließt er doch ein großes Lern- und Lehrgeheimnis: Das eigen Aufgefundene bleibt stets am stärksten haften. Fichte drückt das Prinzip vorzüglich, wenn auch noch erweitert, aus. „Niemand wird kultiviert, sondern jeder hat sich selbst zu kultivieren. Alles bloß leidende Verhalten ist das gerade Gegenteil der Kultur. Bildung geschieht durch Selbsttätigkeit und zweckt auf Selbsttätigkeit ab." In keinem Falle ist Seidl hier engherzig. Die Schülerindividualität ist ihm unantastbar. Nur eine Bedingung stellt er auf geistigem Gebiet: Gründlichkeit der Durchdringung, auf künstlerischem: echtes Erlebnis oder wie Schiller fordert:

„Soll er dein Eigen sein, fühle den Gott, den du denkst."

Das Moment des Erlebnisses im Schüler — es kann ja durch eine Persönlichkeit wie Arthur Seidl leicht auf seine Natur hin untersucht und gewertet werden — tritt bei den Stylübungen in den Vordergrund. Jedoch es muß hier musikhistorisch auf Gültigkeit und Richtigkeit belangt werden. Nicht ganz so einfach und dafür um so bildender. Aber auch hier nicht Gefühlsduselei, sondern wissenschaftliches Verfahren. Jene „Praktischen Vorführungen von ungenannt gehaltenen Tonwerken mit Erkennung nach bestimmten Stylmerkmalen", sie haben in mehr als einer Richtung ihr Gutes. Ihr bedeutendster Anwalt ist wohl heute noch und zwar mit Fug Richard Wagner, wenn er in seinem Bericht über eine in München zu gründende deutsche Musik-Schule an König Ludwig II. die Worte richtet von „den verwirrenden Einflüssen der fremden Stylarten, welche in jeder Form den Geschmack bestimmten und (weil inkorrekt reproduziert) irreleiteten und verdarben." So versucht Arthur Seidl auch auf diesem Wege stylbildend zu wirken, ohne dabei etwa Vortragsabende veranstalten zu wollen. Es braucht doch kaum mehr gesagt zu werden, daß es sich hier andererseits wieder um kein „Lernen" von Stylmerkmalen handelt. Etwa gar um eine mechanische Einbläuung einer Typenlehre mit Schubkastenmanier für den praktischen Gebrauch! Wie ausgeschlossen das ist, ergiebt die Tatsache, daß Arthur Seidl ab und zu vorgeschrittenen

Schülern die Leitung eines solchen Abends überläßt, um damit sogar eine pädagogische Lehrübung interimsweise zu verbinden. Mehr noch: er liebt es, in vertrauenswidrigen Fällen, selbst ohne Kenntnis des Vorgetragenen, sich zu den Hörern zu gesellen, um dann — wenn alles ringsumher verstummt — den Vogel abzuschießen. Ein Beweis dafür, daß er nichts verlangt, was er nicht selber leisten kann und eine Gewähr für die Berechtigung seines Strebens nach einer umfassenden Stylbildung.

Fast darf das Wörtchen -„schule" angeschlossen werden. Als eine solche „Stylbildungsschule beinahe sind diese Übungen zu bezeichnen. Tragen sie doch nicht nur praktisch musikalischen Charakter, sondern sie setzen sich in theoretische Parallelen fort. So in die, der „Zusammenstellung von Programmen". Wie Seidl hier vorgeht, bedarf keiner Erläuterung oder sollte keiner benötigen. Doch es gibt ja immer Leute, die im Hochgefühle ihres Enkeltums mit dem „wie herrlich weit wir's schon gebracht" lindern, d. h. hemmend umhergehen. Ein Wort von Wagner aus dem Jahre 1865 (a. a. O.) soll uns dienen: „So viel ist gewiß, daß die jetzige Zusammenstellung unserer besten Konzertprogramme durchaus nur verwirrend und verderblich für die Bildung eines richtigen Geschmackes sich erweist: wie wir dies bereits äußerlich zu rügen und auf den übeln Erfolg davon hinzuweisen Gelegenheit fanden, muß hier vorzüglich auch der schädliche Einfluß solcher willkürlichen

Zusammenstellungen der Werke des verschiedenartigen Styles auf die Vortragenden selbst bezeichnet werden. Bach, Mozart und endlich einen Tonsetzer der neuesten Zeit unmittelbar nebeneinander zu stellen, schadet dem Vortrage ihrer Werke ebenso sehr, als es das Publikum verwirrt, welches in solchen Fällen sich wohl selbst zu der Genugtuung anläßt, z. B. Rossini's Ouvertüre zu „Wilhelm Tell" in demselben Konzert, in welchem es Händel und Beethoven gehört hatte, mit alles überwältigendem Jubel aufzunehmen, wie ich dies selbst meiner Zeit in einem der berühmten Leipziger Gewandhaus-Konzerte erlebte." Diese Klage ist ein altes und ewig-neues Lied.

Doch damit ist Arthur Seidls „Reform des Programms" noch keineswegs erschöpft und es ist wunderbar, wie er sie bis in das Formale konsequent durchführt. Das „Formale als Ausdruck" ist nämlich die Absicht „seiner graphischen Beispielsammlung und Übung zur typographisch und stylistisch künstlerischen Ausgestaltung von Programmdrucken". Außerordentliches ist es, was er hier in vielen sorgfältig gewählten Mustern gibt, ein Ausfluß feinsten ästhetischen und historischen Empfindens, das immer noch breiten Raum für technische und pekuniäre Fragen über dies „papierene" Thema offenläßt.

Auch hier bleibt dieser seltene Lehrer nicht auf halbem Wege stehen. In drei Führungen in das „Museum der bildenden Künste" zu Leipzig, ab und zu auch durch Besichtigung eines anhaltischen,

kunsthistorisch interessanten Fürstensitzes, bringt er den Seinen die Beziehungen zwischen Tonkunst und bildenden Künsten zum Bewußtsein. Manchen überhaupt, ja, viele erst in die Betrachtungsweise von Bildern und Skulpturen einweihend. Und mehr wie einen wüßte ich zu nennen, dem diese Führung erst den Weg zu dem Museum finden ließ. Fürwahr denn, die zukunftsreiche Arbeit eines liebevoll sich mühenden Mannes, eine Kulturtat, wie sie an keiner anderen Musikschule ihres gleichen findet. Es ist der Geist des Achtundzwanzigjährigen, der heute noch in ihm lebt und um den Geist der Jugend wirbt, um weit und stark ihn zu gestalten.

Der innere Trieb des Nützenmüssens, Nützenwollens zieht sich auch durch sein ganzes Lehrsystem und findet sich als abgeklärte Lehre selber wieder. Die Lehre eines reinen Helferwillens, eines schlichten, raschen Helfertums. Auch dieses gibt er seinen Schülern, unvermerkt aber dringlich im traulichen Gespräch nach spät beendetem Seminar. Wer hier „soziale Krankheit" wähnt, geht irr. Nicht flacher Sozialismus um der Moderichtung willen. Arthur Seidl, der jedem das Seine gibt und jedem der abgeschlossenen Ausgeglichenheit sich zuzuführen müht, er spricht mit ernsten Worten von der Pflicht des Mutualismus. Was er hier sucht und wirklich auch zu geben in der Lage ist, ist Menschenbildung, Menschheitsförderung. Auf was er abzielt ist so sehr Reales, „die Forderung des Tages". „Die Pflicht für Jeden" heißt sie

Schiller: „Immer strebe zum G a n z e n, und kannst du selber kein Ganzes werden, als dienendes Glied schließ an ein Ganzes dich an". Auch Hermann Bahr spricht (a. a. O.) hierzu gute Worte und Ansichten aus, die sich mit denen Arthur Seidls decken. „Wir sind ja nicht nur für uns da, sondern für die anderen, und wer nur irgendwie irgendwo nützt, hat das Seine getan. Wer sich nur einen brauchbaren Menschen nennen darf, hat sich seines Lebens nicht zu schämen. Zum brauchbaren Menschen aber genügt's, wenn einer irgend etwas kann, was anderen not tut, wenn er sich soweit kennt, daß er weiß, was er kann und wo dies not tut, also wohin er damit gehört, und wenn er schließlich den Willen und die Kraft hat, sich nun auch, ohne länger viel zu fackeln, resolut dort hin zu stellen, wohin er gehört. Dort wird er am rechten Ort sein, dort wird er walten und wirken können, wodurch er dann am Ende soviel Glück für sich erreicht, als ihm nach seinen Anlagen bei reiner Gemütsart zukommt, und wodurch er auch noch dem Gemeinwesen soviel von sich gewährt, als er nach seinen Gaben zu gewähren hat. Mehr ist nun einmal einem braven Mann nicht beschieden."

„Ein brauchbarer Mensch ist, wer weiß, was er zu sein und also zu tun hat, wer nicht dieser oder jener, sondern nur er selbst sein will, davon aber nun auch durch nichts in der Welt mehr sich abbringen läßt, wer sich dessen, was er ist, freut und nichts, wer er nicht ist, entbehrt, wer dort steht wo gerade das, was er ist, zur ganzen Wirkung kommt,

wer weiß, was er kann, und wer nichts will als was er kann, dies aber mit aller Kraft, und indem er dafür jederzeit sein Leben einzusetzen entschlossen ist.“ Wenn Bahr nun auch in seinen weiteren Ausführungen darauf hinweist, wie falsch es sei, den „eingeborenen“ Menschen auszutreiben, „ihm einen anderen Menschen unterzuschieben, einen fiktiven Menschen“ nämlich, so ist wohl selten die Lehranschauung eines Erziehers von einem andern, gänzlich unbeeinflusst von einander zudem noch, besser ausgesprochen worden.

Ein Beispiel aus der Praxis aber wäre dies: Ein erstklassiger Chorführer an leitender Bühne dient seiner Kunst, den Menschen und sich besser, als wenn er als lyrischer Tenor die engsten Bühnenwinkel bevölkert. Oder „Lieber setzen Sie sich an das erste Pult der Geigen und versuchen Stunden zu geben, bauen dabei Ihr Leben aus, als daß Sie mit mäßigem Können vor Freibillettlern den Virtuosen markieren, den Kritikern zur Qual, den Agenten zur Freude.“ Oder auch: „Ein Kantor und Organist einer kleinen Stadt kann dort eine ‚musikalische Provinz‘ errichten, wie sie keine Großstadt ermöglichen läßt.“ Spricht da nicht deutlich ernste Lebenspraxis vereint mit vornehmem Lebenssinn. Der Lebensreife weiß sehr gut: Mutualist sein im Anzug aus echt englischen Stoff ist leicht. Den auf rasches Verdienen Angewiesenen vom Wahn des selbstverblendenden Virtuosentraumes zu befreien, ihn vom gieren Hasten nach dem äußeren Schein, den bloßen Vorteil loszureißen, das

ist die schwere Philantropenarbeit, die sich der seltene Mann hier stellt. Der Kampf gegen das „Musikerelend", den Stephan Krebl so offenherzig und mit Wärme erst jüngst gepredigt hat! (Leipzig 1912.) Ernster können wohl Lehrerpflichten nicht gefaßt und auch erfüllt werden!

„Werdet keine Inselmenschen!", „Mitminner sein, das heißt Mitliebende!", „Erst Vorzüge nennen, dann die Fehler!" Und wiederum wird diesem edlen Antrieb, der wuchtige Ernst des harten Berufslebens entgegengesetzt. Sei es durch Erörterung von Fragen der Berufsorganisation oder wissenschaftlicher Sozialprobleme, wie ein Referat über „die Brücke. Internationales Institut zur Organisation der geistigen Arbeit". So arbeitet er an seinen Schülern, mit diesen und diese mit ihm, auch wenn sie längst nicht mehr in seiner Nähe weilen. Was hier gegeben wird, ist Arbeit an geistiger und seelischer Förderung.

Gesamterziehung des Menschen! Styl der Kunst zum Styl des Lebens hochhinaufentwickelt! Persönlichkeit als Staffel, nicht als Schranke!! Nicht Alleswisser sein in kalten, unkünstlerischem Intellektualismus, in seichter Universalität. Nicht schwankende Träumer und kraftlose Idealisten. Nein! Menschen werden, die wenigstens auf einem Gebiete produktiv, wenn auch nicht jeder dabei Selberschaffender sein kann.

Menschen, die den Panzer vornehmer Gesinnung tragen, der wie ein Filter ihrem Inneren

Unreines fernhält. Das ist es, was Arthur Seidl seine Schüler lehrt und selbst zum Eigen hat. Adelsmenschentum, Aristokratie der Seele. Was er will, sind Menschen, die „Können", wie sie aus innerem Triebe „müssen", nicht nur im „Frühling", sondern auch zu allen anderen Zeiten. Kraftvolle und gesunde Menschen, die einen Steinwurf aus der Alltagswelt vertragen und ertragen können, die aber auch mit scharfem Schwert, — mit größerem Steine nicht, ein Halt gebieten können. Ein Halt den Widersachern und dem eigenen Ich.

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben. Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben."

* * *

„Keiner sei gleich dem anderen, doch gleich sei jeder dem Höchsten!
Wie das zu machen? Es sei jeder vollendet in sich!"

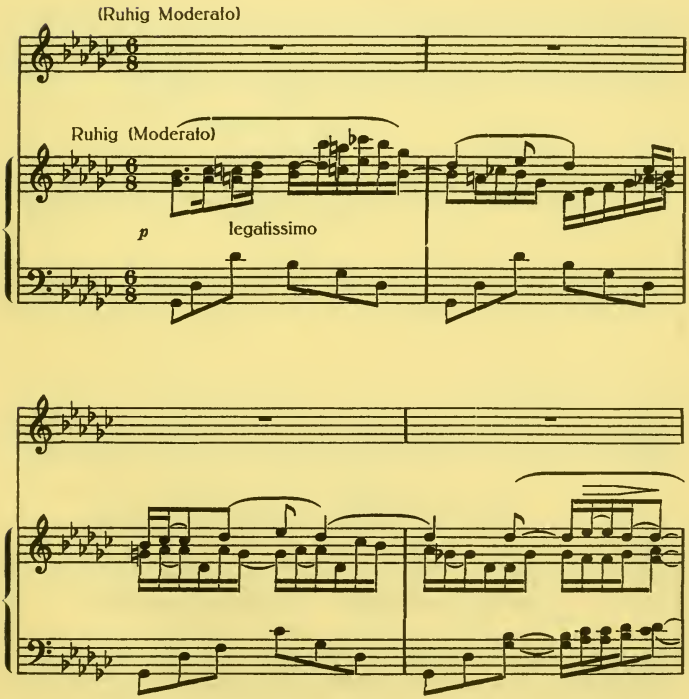
Verleuchtender Tag

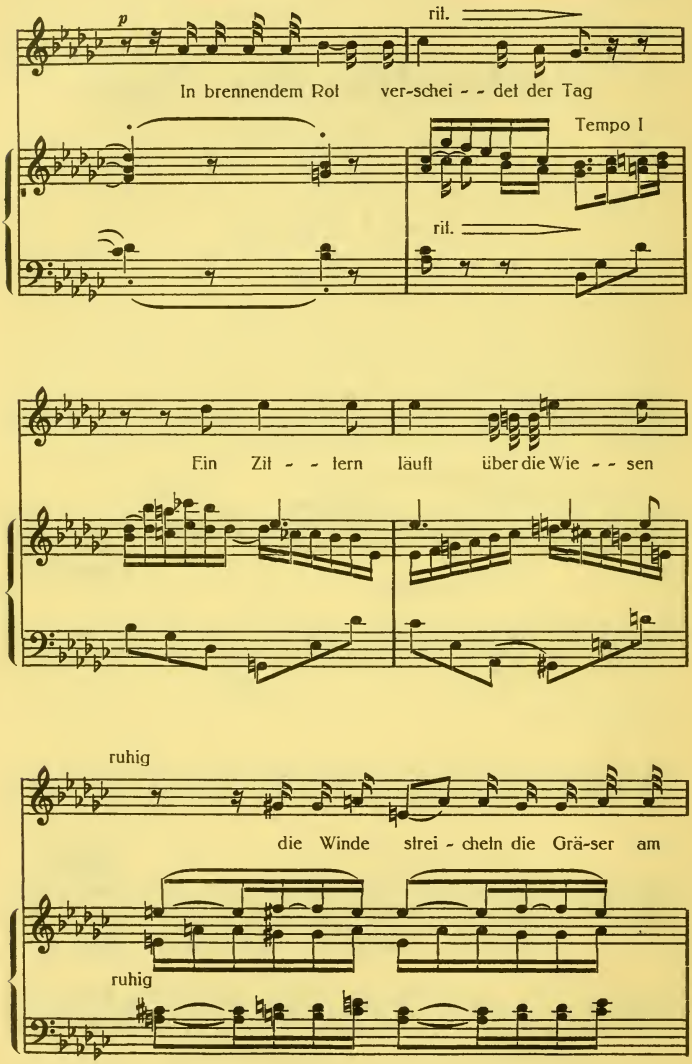
(E. L. Schellenberg)

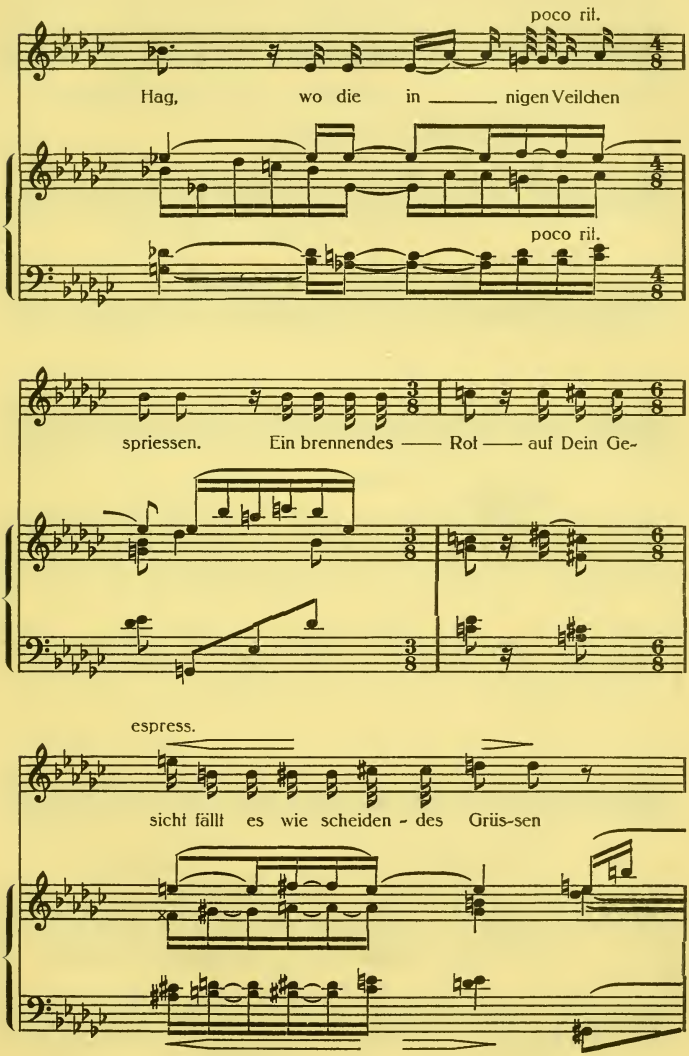
Von

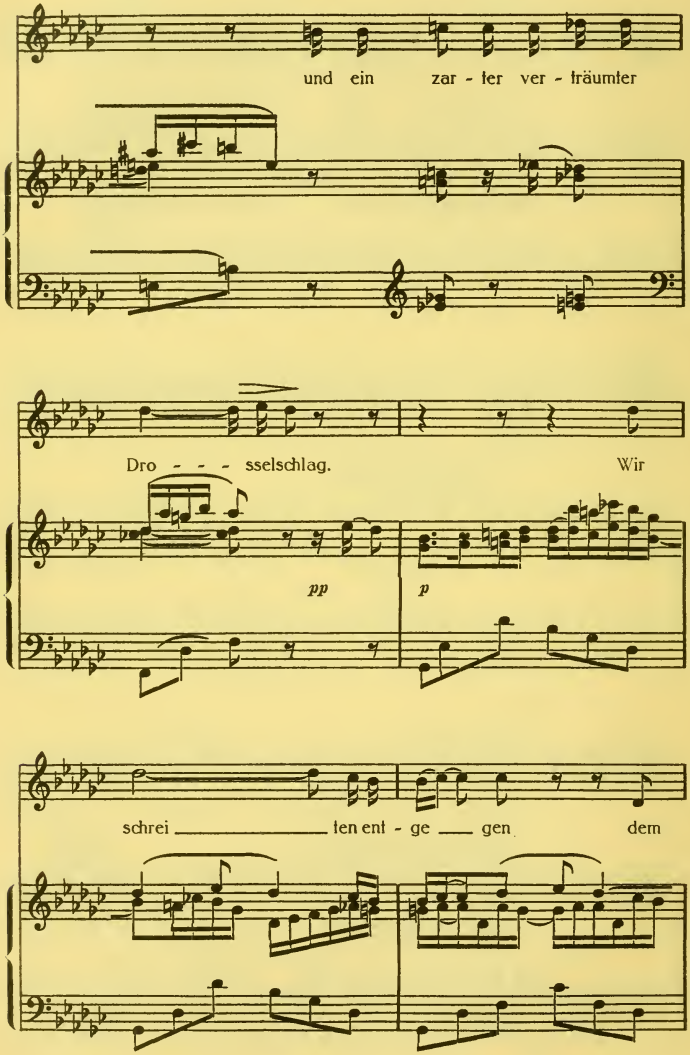
Conrad Ansorge

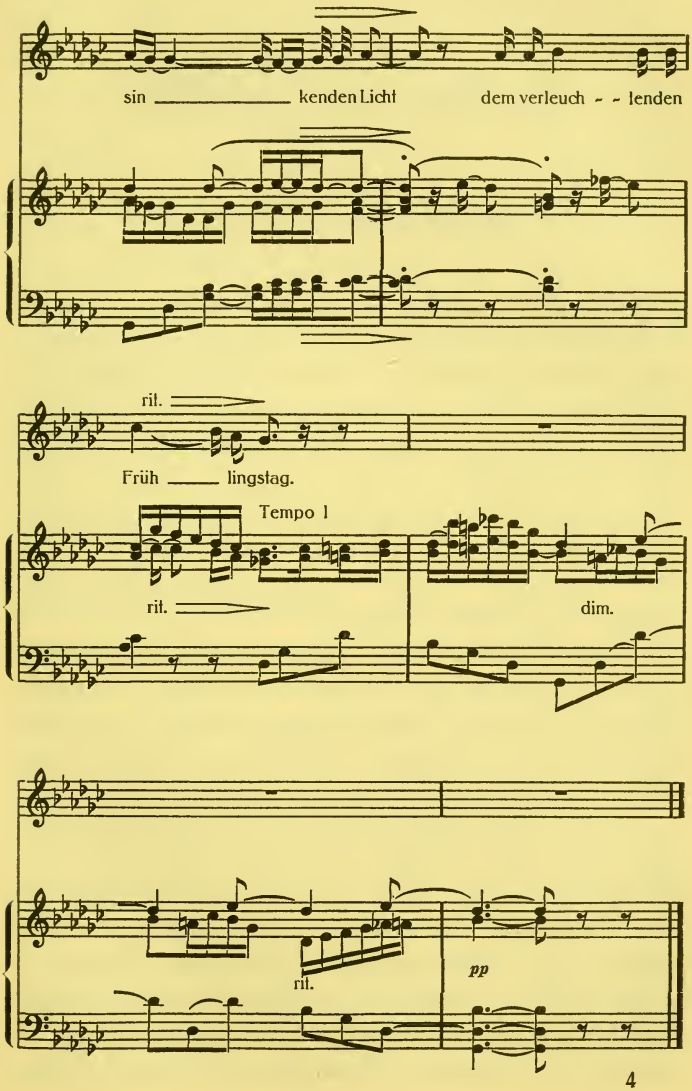
Opus 26 Nr. 3




p
ril.
In brennendem Rot ver-schei - - det der Tag
Tempo I
ril.
Ein Zit - - tern läuft über die Wie - - sen
ruhig
die Winde strei - cheln die Grä-ser am
ruhig


poco ril.
Hag, wo die in ____ nigen Veilchen
poco ril.
spriessen. Ein brennendes —— Rot —— auf Dein Ge-
espress.
sicht fällt es wie scheiden - des Grüs-sen


und ein zar - ter ver - träumter
Dro - - - sselschlag. Wir
pp
p
schrei ten ent - ge gen dem


sin ____ kenden Licht
dem verleuch - - lenden
ril.
Früh ____ lingstag.
Tempo 1
rit.
dim.
ril.
pp

Kultur und Mittler

Von

Wilhelm Weigand-München

Die moderne Kultur bedarf der Mittler. Manche Menschen neigen zu der Ansicht, die Kultur, in der selbst bedeutende Geister etwas Fragwürdiges erblicken, sei kein Zustand, sondern die schöpferische Betätigung einer Gesamtheit, einer Rasse oder eines Volkes. Wer, von einer solchen Warte aus, das Leben der neueren Menschen überblickt, mag leicht zu der Überzeugung gelangen, allen diesen Geschöpfen einer unruhig gewordenen Zeit mangle die Kultur: denn eine solche ist ohne das gesteigerte Bewußtsein unserer Welt nicht denkbar, und nicht allzuvielen schenken die Götter, oder die Schicksalsmächte, Muße oder Klarheit, um dieses Bewußtsein zu erlangen. Mit dieser Einsicht rührt man an die Not des historischen Menschen.

Dieser historische Mensch erwacht eines Tages zum Leben des Geistes. Überall, wohin auch sein Blick falle, sieht er sich von Jammer und Schrecken, von Mächten und Gewalten umgeben, die den Anspruch auf Verehrung, Berechtigung oder Dauer erheben. Wer geneigt ist, in allem Bestehenden den Niederschlag oder das Walten der Vernunft zu erblicken, wird auch in allem, was durch sein bloßes

Dasein seine historische Lebensfähigkeit erwiesen hat, etwas Verehrungswürdiges erkennen. Der Satz Hegels, des Deutschesten aller Philosophen: Alles Wirkliche ist vernünftig! gehört zu den reifsten Früchten am Baum der Welt, die bald süß, bald bitter munden, je nach der Geistesstimmung, die Labe sucht. Alles historisch Gewordene hat eine ungeheure Macht, und die Menschen sind um so eher geneigt, diese Macht anzuerkennen, als sie im Schutz und Schatten historischer Mächte besser zu leben hoffen. Diese Neigung, alles Gewordene anzuerkennen oder nachträglich zu rechtfertigen, zieht ihre Kraft aus einem sichern Instinkt, dem das Leben höher steht als die Erkenntnis. Und da die Menge von der Art des schöpferischen Menschen, dem die Kultur ein Problem bedeutet, keine Ahnung haben kann, kommt ihr das Fragwürdige aller Zustände nur dann zum Bewußtsein, wenn sie ihren blinden Lebensdrang hemmen oder beeinträchtigen: denn mächtiger als jede Kultur ist das Leben, das keine Trümmer und Ruinen fürchtet. Die Natur zeigt nur im Wechsel Dauer, weil sie nur im Werden ihre ewige, ihre göttliche Lust genießt.

Das, was ich die Not des historischen Menschen nenne, wird nicht Manier, wenn er seinen Blick auf die Natur richtet. Die Natur — ein Name für ein Ungeheuer, ein ewig dunkles — läßt sich jede Deutung gefallen; denn sie ist über jede Deutung erhaben. Wir können den Strom der Erscheinungen bis in eine gewisse Tiefe verfolgen; aber der Brunnen, aus dem sie quellen, die Kraft, der sie ent-

springen, bleiben im Dunkel. Wir haben es erlebt, daß sie vergöttert wurde, und die Denkmäler dieser Vergötterung sind das Glück unseres Geistes oder unserer Sinne. Die Geschichte weiß, daß Weise und Sänger, Philosophien und Religionen in ihr den Inbegriff alles Übels, alles Bösen, oder den reinen Teufel erblickten und das Heil in der Loslösung des Menschen von ihrer Macht sahen. Alle diese Weltanschauungen, von denen ich, als lebendige Mächte, nur das Christentum und den Schopenhauerschen Pessimismus nenne — sind Anthropomorphismen oder Vermenschlichungen der Natur, und wer der Kultur dienen will, wird gut tun, diese Tatsache nicht aus dem Auge zu lassen.

Worin besteht nun aber das Wesen dieser Kultur, die den Menschen hindert und fördert, zähmt und beschneidet, bildet und verbildet? Ein ewig flüssiger Lebenszustand oder ein schwebendes Gleichgewicht zwischen Natur und Geist, das zuweilen in einem Volke oder in Einzelnen zur Vollendung gelangen kann; nichts Dauerndes, wenn auch organisch Bedingtes, das zu längerer oder kürzerer Blütezeit emporreift und in Trümmer fällt, um Raum für neues Leben zu lassen. Je tiefer große Kulturen in der Natur wurzeln, desto längere Dauer haben sie, obwohl im Blühen und Verwelken ein Geheimnis waltet, das sich keinem rückwärts gerichteten Blicke ganz erschließt.

Daneben besteht die Frage, wie ein Einzelner zu hoher Kultur gelange, für sich. Oft genug ist dieser Aufstieg eine Tragödie, und selten wohl auch

ein Schauspiel für die Götter, in denen Geist und Natur ihr ewiges Fest feiern. Goethe war sich der Seltenheit hoher Kultur in dem Einzelnen wohl bewußt: seine Äußerung, daß in Deutschland, von dessen Kultur er nicht allzuhoch dachte, nur der Einzelne himmlisch sein könne, läßt auf eine Wunde, aber auch auf die Einsicht schließen, daß in dieser modernen Welt die höchste Kultur nur Vorrecht der Einzelnen sei. Und immer bleibt der Einklang zwischen Natur und Geist ein Erfordernis dieser höchsten Bildung, die zuletzt in ein allumfassendes Weltgefühl mündet. Wer der Natur zuviel Rechte einräumt, läuft Gefahr, die Bestie in sich und andern zu entfesseln. Wer im Geiste allein lebt, entfremdet den Menschen seiner Heimat, der Erde und ihren Tiefen. Alles einseitige Leben schafft Krüppel oder Ungeheuer, oder Verkümmerte, obwohl es die Natur zuweilen auf die Hervorbringung solcher Erscheinungen anzulegen scheint, um ihre Macht zu beweisen.

Wer nur zur Aufnahme, nicht zum Schaffen geboren ist, gelangt, als Einzelner, leicht in einen Zustand der Überfüllung, der zur Unfruchtbarkeit führt. Am Ende des steilen Weges, der auf die steilen Höhen hoher persönlicher Kultur führt, lauert das unfruchtbare Ästhetentum, dem keine Quellen mehr in der Tiefe rauschen, die Gleichgültigkeit des Geistes, dem alle Erscheinungen gleich viel bedeuten. In jeder allzu heftigen Vereinzelung erwächst zuletzt eine Gefahr für die Kultur, weil jene das Gleichgewicht zwischen Natur und Geist bricht

und das Individuum dazu verdammt, nur als Betrachter oder Verkünder eigenster Erlebnisse, von denen kein Strahl zum Glanze des Allgemeinmenschlichen wird, dahinzuleben. Höchste Kultur kann höchster Egoismus sein, der seine Berechtigung nur dann erreicht, wenn er in schönstem Sinne schöpferisch wird.

Die moderne Kultur ist, ob man es nun beklage oder nicht — nur in Einzelnen lebendig und Leben zeugend. Unsere Künste sind auf das Individuum gestellt. Und jede Kunst bedarf nur allzuhäufig des Mittlers, damit sie in das Bewußtsein der Vielen gelange und Glück verbreite und in dem Berufenen wieder den schöpferischen Funken entzünde. Wir stehen alle, als Künstler und Propheten, mit Fackeln in den sterblichen Händen am Rande eines dunkeln Weges. Nicht die Kritik, die alle Bedingtheiten der Menschen und Werke mit Behagen oder mit Grausamkeit aufzeigt, sondern eine höhere Geistesstimmung ist vonnöten, um dieses Mittleramt im reinsten Sinne fruchtbar zu machen. Alle Kritik ist unfruchtbar, wenn sie nur die Schranken aufzeigt, innerhalb deren ein Werk erstand. Vor allem Grossen muß ein höchstes Gefühl für das Lebendige walten, das nicht nach Gründen fragt, sondern das Wertvolle mit der Sicherheit des Instinkts erfaßt. Nur Leben kann wieder Leben zeugen; nur der Geist auf Geist wirken. Wir kommen dem Leben nicht näher, wenn wir seine Folgezustände aufzeigen: denn seine Wurzeln reichen in göttliches Dunkel. Die Kritik hat noch keinen Künstler erzeugt, son-

dern höchstens seine Entwicklung gehindert. Der größte Kritiker der Weltliteratur, Mephistopheles, hat das Wesen aller Kritik in die Worte gefaßt: Denn alles, was besteht, ist wert, daß es zu Grunde geht! Der wahre Mittler der Kultur aber muß mit dem Grundsatze leben: Denn alles, was besteht, ist nur ein Denkmal einer göttlichen Kraft, die ewig neue Schöpfer und Propheten vorausschickt, damit das Leben seine ewige Verklärung finde. Man darf von diesem Mittler Treue und Reinheit der Absichten, höchstes Gefühl für alles Lebendige, für Wahrheit und Reinheit fordern; aber seiner Aufgabe wird er nur gerecht werden, wenn in ihm selbst ein schöpferisches Element waltet. Mit dieser Macht im Herzen darf er die Berufenen und Unberufenen, die Zeugenden und Empfangenden, die Schweigenden und die Redenden in die Versammlung der Unsterblichen geleiten und selbst als Wissender im Rate der Männer sitzen, deren Hände den Sterblichen einen neuen Schauder der Schönheit spenden.

Kunst und Öffentlichkeit

Von

Siegmund von Hausegger-Hamburg

„Die Kunst der Griechen war das Produkt der gesamten Volksbildung; die moderne Kunst ist im glücklichsten Falle das Produkt der Bildung des einzelnen Künstlers. Daher kommt es, daß unsere bedeutendsten Kunstwerke, die das Ganze der Menschheit aussprechen wollen, doch oft so vereinzelt dazustehen und zu stammeln scheinen, wogegen jede Kleinigkeit der griechischen Künstler immer mit dem Allgemeinsten in Bezug stand." Damit berührt H e b b e l einen Mangel unserer Kunst, begründet aber zugleich, warum der Öffentlichkeit nicht das von ihr geforderte Recht auf das Kunstwerk zugesprochen werden kann. Wir leben in dem Wunsche, auch unsere Kunst möge, ähnlich der der Griechen, die Krönung des Kulturwerkes der gesamten Nation sein, ja man wagt es in utopistischer Weise sogar, von der gesamten Menschheit zu sprechen. In Wirklichkeit entwickelt sich aber das Bedeutende unserer Epoche, allerdings im Boden des Volkes wurzelnd, g e g e n Allgemeinheit und Zeitgeist, und wird nur insofern volkstümlich, als es sich dem Volke durch überlegene Kraft auf-

zwingt und so r ü c k w i r k e n d erst den Charakter der Volkstümlichkeit erwirbt. Das Recht des Volkes oder, wie es im Zeitalter der Publizistik bezeichnenderweise genannt wird, der „Öffentlichkeit" muß b e w i e s e n werden, kraft einer die Allgemeinheit durchdringenden, ihr eigentümlichen und aus ihr geschaffenen Kultur. Diese fehlt uns.

Trotzdem wird alle Kunst, als Mitteilung, erst in der Öffentlichkeit, im Volke lebendig, aber nur unter den von ihrem Schöpfer aus dem Geist seines Werkes geforderten Existenzbedingungen, nicht in Anpassung an ihr wesensfremde Verhältnisse.

Tempel der Kunst

Von

Karl Storck-Berlin

Der Bayreuther Gedanke fängt jetzt an, die nachhaltigsten Kräfte seiner Fruchtbarkeit zu entwickeln, indem immer weiteren Kreisen die Überzeugung sich mitteilt, daß Bayreuth, auch wenn es keine Sonderrechte mehr vor den anderen Theatern voraus hat, weiterblühen wird dank seiner Sonderart, die nicht verliehen und darum auch nicht genommen werden kann. Diese Einsicht gewann schon bislang jeder als Erlebnis, der in kurzem Abstande Aufführungen in Bayreuth und solche bei den Münchner Wagner-Festspielen besuchte. Hier hatte er eine Aufführung mehr gesehen, für die er genau so eingestimmt war, wie für eine andere, deren Eindruck darum auch im wesentlichen bestimmt wurde von der Qualität der Aufführenden. In Bayreuth dagegen hatte er ein Fest gefeiert, hat es gefeiert, weil es ein Festtag war, an dem er selber und alle um ihn festlich gestimmt waren. Eine solche Feierstimmung läßt man sich selbst durch Unzulänglichkeiten der Aufführung nicht trüben.

Früher, als jene, die in etwas kurzsichtiger Kurwenaltreue die Verteidigung des Wortes Richard Wagners sich zum Gesetze gemacht, hatten

dieses tiefste Geheimnis des Bayreuthzaubers manche andere erkannt, die in ihrer Schönheitssehnsucht gleichen Geistes waren mit dem Meister. Seit Jahren ersehnen sie für andere Zweige der Kunst Bayreuth ähnliche Einrichtungen. Ein Bayreuth der Dichtung, Bayreuth des Dramas, ja ein Bayreuth der bildenden Kunst ist oft mit beredten Worten verlangt worden. In Holland steht man vor der Verwirklichung des Planes eines Beethovenhauses (nach den Entwürfen Berlages), das in den Dünen stehen und eine Weihestätte symphonischer Kunst werden soll. In Deutschland hat sich ein Verein zum Bau eines deutschen Symphoniehauses (nach Plänen Haigers) gebildet. Die Dalcroze-Schule in Hellerau hat sich bereits den Festraum für ihre „Schulfeste" geschaffen.

Alle diese Wünsche sind herausgewachsen aus der Erkenntnis, daß alle große Kunst ein Festliches ist und daß unser gewöhnliches Leben dieser Festlichkeit abhold ist. Je geschäftiger und überreizter, je lauter und hastiger, je arbeitsvoller und materieller das Leben geworden ist, um so mehr hat man sich bemüht, die Kunst in dieses Leben hineinzuziehen. Es geschah mit gutem Willen und aus dem schönen Idealismus heraus, in der Kunst ein Gegengewicht gegen die verödenden und verzehrenden Wirkungen dieser Lebenshetze zu gewinnen. Man hätte es wohl wissen können, daß dieser Versuch mißlingen mußte, wenn man die großen Künstler aller Zeiten gefragt hätte. Denn sie haben immer die Menschen herauszureis-

sen gesucht aus ihrem Leben zur Kunst, und die Sprache, die dem Besten des Menschen schöpferisch Laut gibt, spricht von der Heiligkeit der Kunst und von Kunsttempeln. Indem man die Kunst ins Leben zerrte, machte man sie zu einem Teil dieses Lebens. Das Leben aber war stärker als sie, weil sie in ihren besten Kräften gebunden war und die zu ihr kamen, vom Leben gefesselt waren.

Unser heutiges Leben ist beherrscht vom kalt rechnenden Verstande. Einer seiner Beherrscher ist sogar der Körper, mit der Kraft der Muskeln und der Nerven. Die Kunst aber ist die Sprache der Seele, des Gemüts, der Phantasie, aller jener Mächte im Menschen, die unabhängig sind von der Materie, die in einem gewissen Widerspruche stehen zum Verstand. Wie sollte ein von Materie und Verstand beherrschtes Leben den rechten Platz haben für die Kunst?

O gewiß, es hat Platz für eine Kunst, die es nach seiner eignen Art einschätzt. Es weist dieser Kunst gewisse Stunden am Tage an, da soll sie den verbrauchten Körper erquicken, die abgehetzten Nerven beruhigen. Oder sie soll diesem Gotte Körper geradezu einen Tempel schaffen des Wohlbehagens, des luxuriösen Genießens.

Fern sei es von uns, diese Art von Kunst schlechthin zu verdammen. Gestaltungen froher Sinnlichkeit, schöne Formung der Umgebung unseres ganzen Seins, heitere Unterhaltung für Erholungsstunden nach getaner Arbeit, Ablenkung unse-

res aufgepeitschten Nervensystems nach ganz anderen Gebieten durch eine entgegengesetzte Art der Aufregung der Nerven, — das alles hat seine Verdienste und erscheint mir eine Notwendigkeit unseres Lebens. Aber das alles hat nichts zu tun mit dem, was wir als den wirklichen Lebenswert Kunst empfinden. Jenes ist eine Kunst, die das Dasein nimmt wie es ist und ihm einige Erleichterungen und Verschönerungen zu verschaffen sucht; sie dient dem Leben wie es geworden ist; ihr Hauptzweck ist, die Fortführung dieses Lebens zu ermöglichen. Niemals ist diese Kunst Lebensgestalterin, niemals Schöpferin neuer Lebenswerte und -Kräfte, niemals selbstherrliche Kraft und Offenbarung anderer Welten, Mitteilerin eines anderen Lebens, das wir als höher empfinden.

Diese eigentliche Kunst trägt ihre eigenen Lebensgesetze in sich, sie bedarf darum auch ihrer eigenen Lebensformen. Und wenn sie wirklich fruchtbar für uns werden soll, wenn sie als gestaltende Macht in die Entwicklung der Menschheit eingreifen soll, muß es uns gelingen, in unserem Gesamtdasein dieser großen Kunst Raum und Zeit zu schaffen, in der sie ihre volle Wirkung auf uns auszuüben vermag.

Raum und Zeit, das sind die Probleme, die auch Richard Wagner bewegten, als er sein Bayreuth schuf. Entsprechend der Lösung, die sie gefunden, ist die Wirkung seiner Kunst am genannten Orte.

Es muß wohl auf der oben festgestellten Fähigkeit der Kunst zur sinnlichen Verschönerung des

Lebens und zur erholenden Auslösung des Alltags beruhen, daß, während man von jeher und überall für die andere starke Bekundung der seelischen Kräfte des Menschen, für die Religion, Ort und Zeit so günstig wie möglich zu gestalten suchte, für die Kunst das immer mehr nur instinktiv, weniger grundsätzlich getan ist. Am stärksten geschah es bei dem Volke, bei dem die Kunstinstinkte am höchsten ausgebildet waren, bei den Griechen.

Der Grieche hat seine Allkunstwerke des Raumes, in denen sich Architektur, Plastik und Malerei neben- und miteinander zur gemeinsamen Wirkung verbanden, entweder als Heiligtümer an einsame Orte gestellt, wo sie in besonderer Wallfahrt aufgesucht werden mußten, oder er hat sie inmitten der Städte so aus dem Getümmel des Lebens herauszuheben verstanden, daß sie eine Welt für sich waren. (Genau so, wie das allerorten die Kirchen für die religiösen Betätigungen gewesen sind.) Man denke an die Akropolis von Athen. Für die redenden Künste hat der Grieche in seinem Theater eine ideale Lösung gefunden. Einmal in der Gestalt des Raumes. Das griechische Theater ist Versammlungsort eines Volkes, das sich nur zu dem einen Zwecke vereinigt, ein Kunstwerk zu genießen. Szene und Zuschauerraum bilden bei scharf auseinandergehaltener Gliederung eine große räumliche Einheit, die durchaus Ausdruck des geistigen Bandes ist, das Zuschauer und Kunstwerk zusammenschließt. Der ganze Bau ist nichts anderes als Versammlungsort, er lebt nur durch die Versamm-

lung, er ist darum durchaus Ausdruck dieses Versammlungsgedankens ohne sonstige Zutat, ohne irgendwelche ablenkende Eigenwilligkeit. Darin liegt andererseits seine Monumentalität, seine noch heute in den Trümmern überwältigend wirkende einfache Großartigkeit.

In gleich großartiger Weise war das Problem der Zeit gelöst. Nur an wenigen Tagen des Jahres öffneten sich diese riesige Bauten dem Volke. Festtage waren es für das ganze Volk, das nicht nur von der Arbeit frei war, dem man auch die Sorge benahm, indem man ihm den Lohn gab, als ob es gearbeitet hätte. Festlich in Stimmung und Gewandung, festlich Geist und Herz, festlich auch der Körper; so kam der Grieche zu seiner Kunst. Der ganze Mensch, unverbraucht von anderen Lebensanforderungen, ja gesteigert in seiner Lebenskraft, gehörte nun der Kunst. Es war ein Empfangen im ganzen Wesen, ein Mitarbeiten mit allen Kräften.

Die Kirchen haben ein Ähnliches für die stärkste Betätigung des religiösen Lebens immer angestrebt. Die Festtage sind frei von der Arbeit — die körperliche Arbeit ist an ihnen geradezu zur Sünde gestempelt, um den ganzen Menschen zu haben, man versammelt die Menschheit in den hehrsten Räumen, die keinen anderen Zweck haben, als Raum zu sein für diese eine festliche Stunde, die sonst niemals nach ihrem Kapitalswerte ausgenutzt werden. Ja man holt diese Menschheit in den Vormittagsstunden, wo sie besonders frisch und zugänglich ist. Und wer einmal an großen Festtagen an

einem Wallfahrtsorte gewesen ist, der muß es erfaßt haben, mit welch ungeheuren Kräften die Loslösung aus dem Gewohnten wirkt, wie das Überwinden von Schwierigkeiten, um zu dem festlichen Ereignis zu gelangen, die Feststimmung erhöht durch die Freude, daß man es erreicht hat.

Herausreißen aus dem gewöhnlichen Lebensgang, das ist das Geheimnis, auf daß den Menschen das Ereignis ein außergewöhnliches, eben ein festliches werde.

Seitdem die griechische Welt versunken, hat man diese Forderungen von Raum und Zeit für den starken Kunstgenuß zu erfüllen verstanden. Das Mittelalter, ganz im Dienste des Religiösen, hat die Kirche zu Aufbewahrungsstätten von Kunstgegenständen gemacht, mit denen an Stimmungskraft und glücklichem Zusammenklang aller Verhältnisse kein Museum der Welt wetteifern kann. Und auch für den Genuß der Architektur wußte das Mittelalter die Vorbedingungen zu erfüllen. Die Renaissance hat in der Hinsicht das Erbe nur sorgfältig verwaltet und gemehrt. Wenn ich das Wort Platzgefühl ausspreche, so weiß jeder, der eine italienische Stadt gesehen hat, was ich meine. Diese Fähigkeit, bei eindrucksvollen Bauwerken öffentliche Plätze anzulegen, die wie Höfe der Gemeinschaft wirken, so daß sie einem jeden einen sicheren, von der Hast des Lebens ungestörten Aufenthalt gewähren, ist auch die wunderbarste Vorbedingung für ein allmähliches Sich-einleben in die an Kirchenplätzen liegenden Kunstwerke. Wer sich mit dem Volk in

Italien abgegeben hat, hat immer wieder die Beobachtung machen können, daß oft ein einfacher Lazzaroni mehr Empfindung für schöne Raumgliederung hat, als mancher gelehrte deutsche Kunstprofessor. Ist doch auch unter wissenschaftlicher Assistenz bei uns die germanische Art dieses künstlerischen Raumgefühls schier allerorten zerstört worden durch die Freilegung von großen Bauwerken, deren wohlgeeignete oder doch jedenfalls unbedingt sicher empfundene Wirkung auf dem Herauswachsen des Riesigen aus der Kleinheit beruhte. Dieses deutsche Raumgefühl ist vom italienischen genau so im Wesen verschieden wie die Gothik von der Renaissance. Aber echt waren sie alle beide. Dieses sichere Gefühl für die freie Aufstellung von Kunstdenkmälern und die wirksamste Einstellung künstlerischer Architektur ist, wenn auch nicht in dem großen Stil, wie es die Renaissance besaß, doch in sehr feiner Form bis übers achtzehnte Jahrhundert hinaus lebendig geblieben. Zeichen sind vor allen Dingen die Anlagen der Herrenhäuser, die zwar inmitten der städtischen Straßen stehen, aber durch Vorhöfe, große Gittereingänge und dergleichen doch wieder aufs wirksamste aus der Gewöhnlichkeit herausgehoben sind und eben eine Kunstwelt für sich bedeuten. Im neunzehnten Jahrhundert ist auch dieses Gefühl für die Vorbedingung von Raum und Zeit zum Genusse der bildenden Kunst immer mehr verschwunden. Der Götze „Verkehr" herrscht auf allen Plätzen, der andere Götze Protzerei hat das Gefühl für die Schönheit

des Kleinen neben dem Großen zerstört; jeder macht sich nach Kräften breit und sucht den Nachbar zu überschreien. Man denke an eine Stadt wie Berlin, wo trotz allem, was man sagen mag, eine Fülle architektonischen Könnens in den Privatbauten aufgebracht ist, das aber künstlerisch zur Wirkungslosigkeit verdammt ist, weil die räumlichen und zeitlichen Vorbedingungen fehlen, es zu genießen. Wer könnte zu künstlerischem Genuß kommen, wenn er in den Minuten der Versenkung für sein Leben zu fürchten hat?! Wer könnte aus der Fülle der auf ihn eindringenden Stimmen die feinen und darum meist leiseren des echten Kunstwerks vernehmen?

Auch der Malerei ergeht es nicht besser. Die Museen hat man sehr scharf, aber nicht zu Unrecht, als „Totenkammern der Kunst" bezeichnet. Die dort übliche Häufung von Kunstwerken, die Art ihrer Anordnung nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten leisten eben nur der Wissenschaft Dienste, nicht aber dem Kunstgenuß. Wie dieser ganz andere Raumverhältnisse beansprucht, erfährt jeder, der einmal Sanssouci besucht und damit ein lebendiges Verhältnis zur französischen Kunst des Rokoko gewonnen hat. Daß aber, was für uns viel wichtiger ist, systematisch diese günstigen Raumbedingungen zu erfüllen sind, zeigt in hohem Grade das Magdeburger Museum. Freilich bedeutet dieses nur einen Notbehelf, da weder die Häufung zu vermeiden ist, noch irgendwelche Beihilfe zur festlichen Einstimmung des Besuchers geleistet werden kann.

Im höchsten Grade auffällig ist es, daß für die redenden Künste so selten günstige Verhältnisse für die starke Wirkung geschaffen worden sind. Man muß hier freilich unterscheiden zwischen der intimen Wirkung dieser Künste und der sozialen. Ein Grund dafür, daß für die letztere so wenig geschehen ist, mag sogar mit darin liegen, daß die Möglichkeiten zur intimen Wirkung so mannigfaltig und so leicht erreichbar sind. Das Buch rückt die Welt der Dichtung in den Machtbereich des Einzelnen, und dieser kann auf hundert Wegen sich die räumliche Stimmung und die günstige Stunde suchen, in denen er die tiefsten Wirkungen des Buches für sich gewinnt.

Aber sicherlich hängt es damit zusammen, daß die Lyrik schon lange nicht mehr mit allen ihren Kräften lebendig wird. Denn das Gedicht soll doch eigentlich nicht gelesen, sondern müßte gehört werden. Dann erst wird seine Sprachmusik die volle Wirkung tun. In dieser Hinsicht hatte der mittelalterliche Minnesänger, ja hatte sogar der spießbürgerliche Meistersinger unendlich günstigere Vorbedingungen als der Lyriker von heute. Aber auch Goethe konnte noch mit Aussicht auf Erfolg sein „Nur nicht lesen, immer singen, und ein jedes Lied ist dein" der Welt zurufen. Denken wir an die Hainbündler, so haben wir auch da einen Rahmen, in den das Bild der Muse hineinpaßt, und in der Hofgesellschaft von Weimar war der Kreis geschaffen, in dem Goethes Lyrik lebendig erstehen konnte. Wagt jemand, die Kölner Blumenspiele oder das

Kranzsingen der Berliner Gottsched-Gesellschaft als einen solchen Platz zu bezeichnen?

Wer vermöchte bei genauerem Zusehen die Unfruchtbarkeit der heutigen Verhältnisse zu übersehen? Wie wenig von unserer Lyrik dringt wirklich ins Volk, trotz der Millionen gedruckter Bände, die alljährlich den Markt überschwemmen? Das ist Papier, nichts als totes Papier. Dagegen halte man die ungeheure Volkswirkung eines Walther von der Vogelweide, dem doch keine Druckerpresse zur Seite stand, und der dennoch auch im politischen Leben eine Großmacht bedeutete! Man halte dagegen sogar die von uns so gern verlachte Einrichtung der Meistersinger und verfolge etwa in den städtischen Urkunden, wie oft sich in Stiftungen ausspricht, daß die Dichtung die Herzen der Bürger in dieser elenden Zeit warm gehalten und ihre Hände offen gemacht hatte für das Gemeinwohl.

Wir haben alledem für diese wunderbarste Offenbarung der Poesie nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Die Vorlesungsabende, die gelegentlich in manchen größeren Städten stattfinden, und in die das Publikum läuft, um den schlechtlesenden Autor oder den beliebten Schauspieler von Angesicht zu Angesicht zu sehen, sind stimmungslose, künstlerisch ungünstige, ja geradezu unwürdige Verhältnisse nach Raum und Zeit im Vergleich zu denen, die der Minnesänger hatte, wenn er der ritterlichen Gesellschaft seine Lieder vortrug — trotz seiner Armut ein gleichberechtigter Mann, dank der Kunst. Man wundert sich, daß unser

Volk keine guten Lieder mehr besitzt, trotzdem unser Hort an wertvoller Lyrik übervoll ist. Aber das Volk kann eben Lyrik nicht lesen, es hat keinen Genuß davon. Zu hören in geeigneter wirksamer Umgebung, wie es früher das Volkslied hörte und das Kirchenlied, bekommt es aber heute keine Lyrik mehr. Dieses Glück, in der richtigen Umgebung und zur geeigneten Stunde gesungen zu werden, erfahren nur die Schundlieder und die schmutzigen Bänkelgesänge in Singspielhallen und Kneipen. Diese Lieder verbreiten sich dann auch wie Unkraut.

Aber, so wirft man ein, wenigstens für das Drama ist doch glänzend gesorgt. — Wir haben in Deutschland allein mehrere Hundert Theater. Ein ganzes Volksvermögen ist festgelegt in diesen zum Teil prunkvollen Bauten, die keinem anderen Zweck dienen, als Heimstätte zu sein des Dramas. Und was für das Drama gilt, gilt für die Oper.

Die äußere Tatsache zugegeben, bleibt es trotzdem wahr, daß erst Richard Wagner ein Theater geschaffen hat, das nach Raum und Zeit die Vorbedingungen erfüllte, ein dramatisches Kunstwerk zur stärksten Wirkung zu bringen. Es ist mir natürlich bekannt, daß das Bayreuther Festspielhaus nur ein Notbau ist, daß seinerzeit die Mittel fehlten, den großartigen Plan Sempers zur vollgültigen Ausführung zu bringen, und daß seither offenbar nicht genug Vertrauen vorhanden war, ein Festspielhaus zu errichten, das in Form und Stoff den Glauben an die Dauerwirkung des in ihm wohnenden

Kunstwerkes verkünden wird. Aber trotzdem hat bislang noch kein anderes Theater, auch die nach seinem Vorbild erbauten nicht, in diesem Maße die Gesetze seiner Raumgestaltung von dem Zweck empfangen wie das Bayreuther. Da ist wieder einmal ein Bau, der nur Raumeinkleidung ist und, zwar für einen Raum, der erst lebendig wird durch das Kunstwerk das in ihm zur Darstellung kommt. Darum ist die Formgebung der Szene beherrscht von dem Gedanken, möglichst günstige Vorbedingungen zu schaffen für dieses Kunstwerk. Die Versenkung des Orchesters ist aus diesem Geiste erfolgt. Die Anordnung der Plätze nimmt keinerlei Rücksicht auf gesellschaftliche Wünsche, sondern ist einzig und allein beherrscht von dem Gedanken, zwischen jedem Besucher und der Bühne, auf der das Kunstwerk sich vollzieht, die denkbar günstigste Verbindung herzustellen. Es ist Wagner natürlich nicht möglich gewesen, sein Theater in jenem Sinne zum Volkstheater zu machen, wie es bei den Griechen war, daß jeder Staatsbürger als solcher Eintritt hat. Trotzdem ist bis heute kein Theater weder von einer Gemeinde noch von einem Hofe errichtet worden, das architektonisch so frei ist von kapitalistischem Geiste wie dieses. Die Raumfrage ist aber noch in weiterem Sinne gelöst. Das Theater steht abseits der Heerstraße, fern dem großstädtischen Welttreiben. Man muß diesen Ort aufsuchen, man muß hin wallfahren, um eben das Kunstwerk zu finden, das dort geboten wird. Der ganze Mensch muß hin, herausgerissen aus seiner

gewohnten Umgebung. Und die beste Zeit des Tages ist dem Kunstwerk geweiht. So bedingt diese Lösung der Raumfrage gleichzeitig die der Zeit.

Die Gründe sind leicht aufzufinden, weshalb das Theater sonst diese künstlerische Lösung nicht gefunden hat. Wir haben eben kein Volks-, sondern ein Gesellschaftstheater. Die übliche Form unseres Theaters ist noch von der absolutistischen Gesellschaft geschaffen. Der Hof und alles, was mit ihm zusammenhing, schuf diesen Raum als eine Unterhaltungsstätte für sich. Wichtiger als die Bühne ist der Zuschauerraum, denn die Zuschauer sind um ihrer selbst willen da, nicht für die Kunst. Daß die bürgerliche Gesellschaft von heute darin im Grunde nicht anders empfindet, zeigt die Tatsache, daß das kapitalistische Unternehmertum, das mit dem Theater spekuliert, auf diese Gesellschaftsarchitektur nicht verzichten will. Wir erhalten eine noch viel schroffere Bestätigung in solchen Grotesken, wie sie jetzt Berlin anläßlich des polizeilichen Kampfes gegen die großen Hüte erlebt. Noch toller kann das Theater mit seinen Rängen und Logen als Kunststätte nicht gebrandmarkt werden als durch diese Farce vom Jahrmarkt der Eitelkeit.

Schier noch schlechter als um die Heimstätten für dramatische Dichtung ist es um die für Musik bestellt. Hier fehlt bislang überhaupt der Versuch, aus der Bestimmung des Raumes eine wirklich künstlerische architektonische Lösung der Aufgabe zu finden. Am nächsten kommen noch jene Räume,

die, wie die Berliner Singakademie, in Anlehnung an den antiken Tempelbau entstanden sind. Und zwar, wie bemerkt sei, aus jener Musikbewegung heraus, die den höchsten Volkscharakter trug, nämlich der um 1800 erwachten Sehnsucht nach der Aufführung großer Chorwerke. Da verschmilzt dann die Schar der Singenden droben mit der der Zuhörenden drunten zur Einheit. Könnte man sich entschliessen, die Solisten, wie es eigentlich selbstverständlich sein müsste, innerhalb der Stimmgruppen aufzustellen, deren Einzelsänger sie sind, und nicht vorn an die Rampe als Schaustücke hinzupflanzen, so würde der künstlerische Eindruck noch viel reiner sein. Das erfährt man, wenn man z. B. in Basel das Glück gehabt hat, im dortigen Münster einer großen Oratorienaufführung beizuwohnen. Im übrigen sind unsere Konzertsäle unglückliche viereckige Räume mit äußerem Prunk überladen, mit einer denkbar grellen Beleuchtung versehen, die nur dazu dient, dem Publikum wechselseitig sich selbst zu zeigen und ihm den Blick zu eröffnen auf das im Schweiße seines Angesichts arbeitende Orchester und vor allem auf den Solisten. Es ist bezeichnend, daß trotz des andauernden Kampfes gegen das Virtuosentum nur diese äußerlichen Prunkkonzerte wirklichen Besuchserfolg haben. Man pflegt sie als „gesellschaftliche Ereignisse" zu bezeichnen. Kunstereignisse werden sie nur trotz ihrer ganzen Erscheinungsform und nur für die wenigen, die die Spannkraft besitzen, sich über das ganze Drumherum hinwegzusetzen. Welche Wir-

kung wir von Konzerten aber erhalten könnten, wenn sie in wirklich weihevollen Räumen vor sich gingen, wenn die ganze Behandlung des Raumes auch in der Beleuchtung, der Aufstellung des Orchesters usw. nur die reine Kunstwirkung im Auge behielte; wenn ferner auch hier die festliche Stimmung der Zeit hinzukäme, das wissen wir überhaupt noch gar nicht, weil diese Vorbedingungen eben nirgendwo erfüllt sind.

Ja, wirft man hier ein, willst du nun etwa behaupten, dass bis heute unter den geschilderten Verhältnissen Drama und Musik nicht die höchste künstlerische Wirkung ausgelöst hätten? Willst du leugnen, daß Tausende aus unseren Konzertsälen und unseren Theatern die erschütterndsten Kunstoffenbarungen mitgenommen haben? — Nein. Ich will das eine nicht behaupten und das andere nicht leugnen. Es wäre auch sehr schwierig, etwas zu beweisen, zumal die Gegenprobe fehlt. Freilich, wir haben das Beispiel Bayreuth. Wir haben hier die Tatsache, daß schier ausnahmslos alle Besucher, trotzdem ein grosser Teil von ihnen als eitle Weltkinder der Mode wegen hingehen, trotzdem auch dort manche üblen Begleiterscheinungen sind, in Bayreuth Kunsterlebnisse empfangen, wie sie ihnen sonst nicht zuteil werden. Wir haben das fast noch charakteristischere Beispiel Oberammergau, weil dort ein an sich schwaches Kunstwerk nur durch die günstigen Vorbedingungen in Raum und Zeit auf Tausende starke künstlerische Wirkungen auslöst. (Ich betone das „künstlerisch", weil es offen-

kundig neben dem Religiösen wirkt.) Wir erleben bei den Volksfestspielen, wie sie in der Schweiz vielfach üblich sind, unvergleichliche Wirkungen, die nur aus diesem Festlichen der Begleitumstände zu erklären sind. Dann erinnert sich aber auch vielleicht der Einzelne an besondere Erlebnisse, etwa an Kirchenmusik an hohen Feiertagen, an denen er selbst diesen Tag der Feier innerlich miterlebt. Da muß man doch zugeben, daß ein Höheres wohl denkbar ist, als wir bislang erlangten.

Richard Wagner sagt einmal: „Wie wäre es möglich in einem heutigen Konzertsaal (in welchem Turkos und Zuaven sich allerdings behaglich fühlen würden!), nur mit einiger Andacht dieser Musik eines Beethoven zu lauschen, wenn unserer optischen Wahrnehmung die sichtbare Umgebung nicht verschwände?" Wir müssen also die Umgebung überwinden, um zum Heiligsten des Kunstwerkes vorzudringen. Sollte der hohe Gedanke der Einheit aller Kunst nicht auch darin wahr sein, daß diese Umgebung nicht ein Hemmnis, sondern eine Förderung in sich schließen kann? Und wie muß dann das künstlerische Erlebnis sein, wenn nicht nur keine Kräfte zur Abwehr des Unheiligen verbraucht werden, sondern die Gesamtkraft unterstützt und gestärkt wird zur höheren Aufnahmefähigkeit?

Aber es kommt noch ein anderes hinzu: der Wandel der Zeit und des Lebens in ihr. Man achte auf die Zeichen und lerne sie deuten. Als Richard Wagner seinen Bayreuthgedanken der Welt ver-

kündete, da erschien er dieser als eine Ausgeburt des Größenwahns. Man sah nur, daß ein einzelner etwas Besonderes für sich haben wolle; kein Mensch erkannte, welche Werte der Gedanke unabhängig von dem Kunstwerk Richard Wagners in sich trug. Das Genie war eben auch in diesem Fall seiner Zeit vorausgeeilt. Es fühlte Sehnsüchte, litt andererseits unter Verhältnissen, von denen die Masse noch unberührt blieb. Heute ist die Fruchtbarkeit des Gedankens Bayreuth auch jenen längst aufgegangen, die dem Kunstwerk Richard Wagners selbst kühl gegenüberstehen. Man fühlt allgemein, daß dieser Gedanke sein eigenes Leben habe, ganz unabhängig sei von dem Kunstwerk, für das er zum erstenmal verwirklicht wurde. Wie ist das gekommen? — Weil unser Leben heute keinen Platz mehr hat für die Kunst, weil es die Kunst allerorten erstickt und erdrosselt. Schon werden Stimmen laut, die den Tod der Kunst verkünden, weil ihr alle Lebensbedingungen untergraben seien.

Ach nein, die Kunst darf nicht sterben, denn dann gingen wir Menschen an unserem Leben zugrunde. Und wenn die Kunst verschwinden könnte, wir würden sie suchen in Angst und Not, wie wir niemals ein Heilmittel gegen körperliche Krankheit gesucht haben. Denn das menschliche Gemüt ist eine Realität, so wahr, so lebendig und darum so nahrungfordernd wie nur irgendein anderer Teil des menschlichen Körpers. Schon sehen wir allerorten dieses Gemüt in Not und Bedrängnis. Das Leben stürzt es hinein, weil ihm das Leben keine Gelegen-

heit zur Entfaltung gibt. Diese früher nie gekannte Sehnsucht nach der Natur, das Hinausströmen der Tausende und Abertausende an alle jene Orte, an denen sie vom Leben noch nicht vergewaltigt ist, ist doch nur entstanden aus dem Rettungsbedürfnis des Gemüts heraus. Wir wollen uns dort erholen vom Leben, indem wir dem Gemüt Nahrung zuführen, so daß es dann nachher wieder die Zeit der Verkümmerung zu überdauern vermag.

Gewiß, heilig und heilsam ist die Kraft der Natur. Aber wird sie allein das menschliche Gemütsbedürfnis stillen können? Ich glaube es nie. Der Mensch ist ein so zusammengesetztes Wesen, daß nur das von ihm selbst diesem Wesen gemäß Geschaffene ihm auch die Erlösung bringen kann. Wann ist so ein heißer Hunger nach Religion in der Welt vorhanden gewesen wie in unseren Tagen, die so oft als religionsfeindlich gescholten werden? Es ist der Hunger des Gemüts, es ist die Rettungssuche des am materiellen Leben verzweifelnden Menschen. In einer solchen Zeit hat die Kunst Aufgaben zu erfüllen von einer Größe wie nie zuvor.

Vergangene Zeiten haben alle Mittel ausgenutzt, haben alles Erdenkliche aufgeboten, um der Religion die denkbar größte, reinste und ungestörteste Wirkungsmöglichkeit auf die menschliche Seele zu eröffnen. Wir müssen heute eine gleiche Vorarbeit leisten für die Kunst. Wir dürfen es nicht dem müden, abgehetzten, vom Lebenskampf verbrauchten Menschen überlassen, sich durch alle möglichen äusseren Hemmnisse zur Kunst durchzu-

kämpfen. Wir müssen vielmehr Verhältnisse schaffen, die in jeglicher Hinsicht diesen Kunstgenuß erleichtern, ihn vertiefen und nachhaltiger machen. Wir haben heute fast nur Markthallen der Kunst, wir wollen endlich der Kunst auch Tempel bauen. Wir haben bis heute die Kunst hineingezwängt auf jene wenigen Stunden, die der Arbeitstag übrig läßt. Wir wollen in Zukunft Feiertage der Kunst schaffen. Wir führen heute zur Kunst Menschen, die müde sind von der Arbeit, zerstreut von den bunten Erscheinungen des Tages, verbraucht von hundert Pflichten und Gewohnheiten. Wir wollen in Zukunft die Menschen zur Kunst führen, wenn sie frisch sind an Körper und Geist, wenn sie sich gesammelt haben und offenen Herzens sind, nur voll der Sehnsucht, Kunst zu empfangen.

Mag die Kunst ihre heutigen Wohnstätten behalten, wie sie sind. Mag sie zu einem großen Teil verbraucht werden zur Unterhaltung in glänzendem geselligen Treiben, zur Ausfüllung verlorener Stunden, zur Aufpeitschung der müden Nerven. Das mag die Kunst tun, die dafür bestimmt ist. Aber der heute üblichen Schändung am Heiligsten, der wollen wir Einhalt gebieten. Die große Kunst, die heilige Kunst soll nicht mehr in die lärmenden Gassen der wüsten Lebensorgie gezerrt werden. Ihr wollen wir Heiligtümer errichten, Tempel, geweihte Stätten, die nur der aufsucht, der sich im Kunstgebete läutern will. Und es muß Gnadenorte geben der Kunst, wie es Gnadenorte gab und

gibt der Religion. Orte, an die man wallfahrt, weil dort der Quell der Kunst in besonderer Reinheit und Stärke fließt. Erst dann wird die Kunst in unserem heutigen Leben ihre hohe Aufgabe erfüllen. Erst dann wird sie sein Heilung vom Leben und Stärkung fürs Leben.

Erziehung zur Kunst

Von

Albert Lamm-Muggendorf

In der leidenschaftlichen, wilden Kunstbeeiferung unserer Zeit gibt es keine fragwürdigere, mehr Fragen stellende Lage als die: abseits leben in einem täglichen Zusammensein mit Kunst, ein Leben führen, das mit Kunst so verbunden und durchflochten ist, daß von hier aus fast keine Fragen der Kunst mehr sich auftun. Man glaubt, so nahe Kunst neben sich zu haben, so klar und schlicht und nebellos die Kunst zu sehen, ihre Unergründlichkeit gerade in der tiefsten Vertrautheit verehrend zu begreifen, dass es schwer wird, anders als schweigsam ihr nahe zu leben. Da beunruhigt es alle Welt heute von Kunst gar so viel reden zu hören. Es ist so schwer, so g a n z schwer, von dieser der Vernunft unzugänglichen, geheimnisvollsten Kraft des Menschengeschlechtes in Worten zu reden. Die Ästhetik gilt aus guten Gründen als eine nur von wenigen erfaßbare Wissenschaft, und eine Kunstgeschichte vom Werte der weltgeschichtlichen Bücher ist noch immer nicht geschrieben, trotz der mit Anspannung aller Kräfte daran gewendeten Arbeit. Und wir, die wir mit der Kunst vertraut zu

sein glauben, haben unsere Stunden, wo wir alle bis heute an das Kunstverständnis gewandte Geistesarbeit als ungenügend empfinden und suchen, suchen müssen in Fernen, wohin uns niemand folgt als die kleine Schar, die auch ohne uns sucht und sucht — — —

Was ist geschehen? Sind wir verdummt in der Arbeit und sehen Probleme, wo die Schulbuben mit Recht in Unbefangenheit sich klare Tatsachen mitteilen können? Beginnt eine neue Periode eines regeren Geisteslebens, in dem wir, die Erben alter, durch Jahrhunderte entwickelter Geistesarbeit, als Fossilien bleiben, verständnislos? Oder ist die scharfe Kritik, die wir an den äußerlichen Leistungen des Geistes übten, mit der wir uns wechselseitig nicht verschonen, vielleicht daran schuld, daß man heute naiv und wohlgemut darauf los stürmt und nichts mehr hören will von langsamer, tiefer Arbeit?

Die Worte „Kunst" und „Künstler" haben nichts mehr, was nach irgend etwas Verborgenem klingt. Ja, es gibt Begriffe, ohne die auszukommen unter uns bald zum guten Ton gehören wird, Begriffe wie: Rythmus, Harmonie, Kultur — so sind sie von ungewaschenen Händen mitgenommen. Schulbuben belehren einen über Dürer, Backfische über van Gogh; das Grammophon und Meier-Gräfe verstummen nie, sondern blasen uns „Kultur" ins Gesicht wie die Fabrikschlote den Ruß in unsere Lungen. Leute, die mit dem Messer essen, wissen, weshalb Böcklin passé ist. Und dieser Sachverständigen-Jargon! Jeder kann angeben, woran man ein gutes Bild er-

kennt, jeder weiß, wie gemalt werden muß. Alle Unterschiede der Meinungen sind unwesentlich gegenüber der Gleichmäßigkeit der Methoden im Bilderbewerten. Der verlangt „Valeurs", der „reine" Farben; hier sucht einer Pyramiden- und Trichter-Kompositionen, dort mißt einer nach dem Goldenen Schnitt. Betonung der farbigen Werte, nein, das Lineare soll nicht vernachlässigt werden! Dekorativ; monumental! Zweidimensionales Flächendekor; nein, Raumillusion. Intime Darstellung. Summarische Wiedergabe. — Es ließe sich ein ganzes Lexikon solcher Schlagworte anlegen mit dem Titel: „Wie gebärde ich mich als Sachverständiger der Malerei?" Und auf der anderen Seite: welcher jämmerliche Mangel an jeder tieferen Durchdringung! Wann hört man noch ein Wort, das ein inneres Anteilnehmen verrät! Wer fragt überhaupt noch, was Kunst sei, wer untersucht, was er eigentlich selbst will! Man möchte ein Wort Nietzsches variieren: alles redet von Kunst; aber wer d e n k t an sie?

Wir, die wir nicht erst durch Plakate auf Kunst aufmerksam gemacht werden mußten und die wir es ablehnen, uns von den unwissenden Aposteln dieser lärmenden artistischen Heilsarmee unterrichten zu lassen, wir werden uns langsam darüber besinnen müssen, wie wir uns einrichten wollen, um Kunst über diese Zirkusperiode hinaus zu erhalten. Wir brauchen uns nicht unter uns darüber zu besinnen, in welcher Gefahr sie heute ist. Die Vergröberung, um nicht zu sagen die Verrohung der Instinkte,

macht das Durchdringen jeder ernsten künstlerischen Tätigkeit heute schwerer als je; alle Ämter, die zur Pflege der Kunst da sind, könnten langsam an jene unternehmenden Apostel fallen und die Erhaltung der vorhandenen Kunst gefährden. Die Öffentlichkeit heute zu überzeugen, daß hier Gefahren bestehen, dürfte fast unmöglich sein; man zerstört die Kunst heute in der Überzeugung, Kunst zu pflegen, wie noch keine Zeit sie pflegte. Auf alle Extravaganzen kann der Philister den Finger legen, daß er sogar die begreife und bezahle; jener edlere Geist, der heute verkümmert — wie sollen wir ihn der Öffentlichkeit als etwas Fehlendes begreiflich machen?

Der größte Fehler wäre das Moralisieren. Man muß sich gegen den Ekel waffnen, der einen erfaßt, wenn man den Zusammenhang der erwähnten Heilsarmee mit geschäftlichen Unternehmungen übersieht. Wem aber dienen wir mit Enthüllungen! Seien wir uns darüber klar, daß gerade die Kreise, von denen heute das meiste Geld für ästhetische Unternehmungen aufgebracht wird, den Schwindel in dem Sinne durchschauen, daß sie sehr wohl wissen, warum Herr X. für Herrn Y. eintritt und Herr Z. sich jetzt mit beiden überworfen hat, was eine ganz neue Ästhetik bei ihm auslöst. Man w i l l ja gerade bei dem Rummel Geld verdienen, und der Angeber würde eine Art von Widerlegung finden, die ihn unmöglich macht. Wir müssen vielmehr alles, was hier an Geldinteressen ästhetisch verhüllt wird, als eine kaum angreifbare Macht genau

studieren, um lediglich den Ernst der Lage gut zu übersehen. Von da aus werden wir dann auch uns die Einsicht holen, daß aller Kampf gegen die Ästhetik jener Heilsarmee, alles rein geistige Widerlegen und Bessernwollen, fruchtlos ist. Nicht als ob wir darum verzichten sollen, gelegentlich das alberne Zeug lächerlich zu machen, oder gar aufhören dürften öffentlich zu sagen, was wir von Kunst denken. Nur müssen wir uns darüber klar sein, wie wenig hierdurch allein zu erreichen ist. So lange es den Finanzmännern des großen Kunstjahrmarktes möglich ist, Zeitschriften und Schreiber ganz in ihrem Interesse täglich den gleichen Schmarren öffentlich ausbrüllen zu lassen — und das wird vorläufig so bleiben —, so lange wird die Öffentlichkeit mehr auf das hartnäckig fortgesetzte Einerlei dieser Volksbelehrer auf Jahresgehalt hören als auf vereinzelte Stimmen, die zur Besinnung rufen. Fügen wir uns in alles Unabänderliche und versuchen wir, uns ruhig anzusehen, was heute in der Tat erreicht ist. Vielleicht läßt sich die gegebene Lage ausnutzen, um auf ihr eine bessere Zukunft aufzubauen: so allein hätten wir Hoffnungen.

Erkennen wir eines an: unsere Zeit hat es gelernt, als „Kunst" ungeheuer viel zu vertragen. Ich will mich auf das Gebiet der Malerei beschränken; die Parallelen auf anderen Gebieten drängen sich von selbst auf. Denken wir an die Zeit zurück, als das Publikum sich vor Böcklin entsetzt und Manets Bilder von den Regenschirmen der Pariser bedroht

waren! Daß man sich an beider Malerei jetzt so gewöhnt hat, daß man sie fast als zu zahm ansieht, ist nicht das Überraschende. Überraschend ist es, daß es heute überhaupt nicht mehr möglich ist, durch irgend eine Art von Malerei Entrüstung hervor zu rufen. Picasso, Pechstein, Kandinski, die Futuristen — man geht auf sie ein, man wagt gar nicht mehr, energisch abzulehnen. Ob es Angst des Philisters ist, der seine grauen Haare färbt und mit wackelnden Beinen Cancan tanzt, um jugendlich zu erscheinen, oder ob es Angst des Dutzendmenschen ist, durch Verkennen des Ungewöhnlichen erkannt zu werden, ob es Gleichgiltigkeit oder Begeisterung bedeutet: item, man nimmt diese Malerei mit Ruhe und Würde hin, und außer einigen Spöttern will niemand ihr was zu leide tun. Es gibt überhaupt nichts mehr, was abgelehnt wird. Stammelndes Anfängertum, erst kindliche Versuche, dilettantische Unfähigkeit, barbarische Unflätigkeit, raffinierte Verrücktheit — sein Publikum findet alles, und von s e i n e m Publikum aus beredet es d a s Publikum zu irgend einer Form der Anerkennung. Man braucht hierfür durchaus nicht Gründe zu suchen, die verwerflich sind. Es gibt einen sehr einfachen und in seiner Einfachheit ganz ausreichenden Grund. Man braucht nur ein bestimmtes Etwas in sich, das wir jetzt nicht untersuchen wollen, zu überwinden: dann kann man sich i n a l l e s hineinsehen. Antike und Renaissance, Biedermeier und Corinth, Böcklin und Pechstein, Klinger, Kandinski, Felsmalerei der Buschmänner, Kreidezeich-

nungen der lieben Jugend, zotige Wandbekritzelungen in den Verbrecherzellen — vertieft euch darein, und irgend etwas erzählen sie. Versucht es ehrlich, entrüstet euch nicht über euch selbst, laßt euch nichts vormachen. Es ist so.

Das ist das große Ergebnis des Kunstbetriebes unserer Zeit: die Menschen sind daran gewöhnt worden, alles auszuhalten, Kunst in allem zu entdecken. Alle persönlichen Streitigkeiten sind daneben unwesentlich. Meier-Gräfe und Kandinski schreiben Bücher, die sich bekämpfen, und wollen sich wohl einer an den anderen nicht gewöhnen. Beide aber gewöhnen in der Summa das Publikum an alles. Ist das erreicht, so ist es gleichgiltig, daß beider Bücher an und für sich widerlegbar sind. Das Publikum denkt viel zu selten; es will Kunst einfach hinnehmen. Gibt es überhaupt irgend welche Beweise, daß man diese oder jene Kunst hinnehmen darf oder muß, so nimmt man sie hin; die Beweise auch wieder noch prüfen — das tut das Publikum nicht. Es hat auch keinen Zweck, etwa die Entwickelung der Ästhetik von Kant zu Meier-Gräfe und Kandinski zu verfolgen; es wäre hier nur die gleiche psychologische Tatsache zu beobachten: man kann sich auch in alles hineinlesen. Man muß nur jenes gewisse Etwas wieder in sich ausgelöst haben: dann folgt man dem Wort-Geplätscher und gleitet mit ihm in das Meer irgend eines Schlafes.

Hüten wir uns, bei dieser Einsicht irgend etwas wie Spott oder Erleichterung zu empfinden. Denken

wir auch ja nicht, daß wir hier etwas entdecken, was uns zu übereiltem Tadel berechtigt. Von hier aus können wir zum ersten Male wieder eine feste Grundlage suchen, um über dieses Chaos hinauszubauen. Arbeiten wir an uns selbst, helfen wir, das Erreichte zu erhalten und auszubreiten. Wir können uns in alles hineinsehen, hineindenken, wir entrüsten uns vor nichts — ist damit nicht viel gewonnen? Es werden dem Verständnisse der Malerei keine Äußerlichkeiten mehr im Wege stehen. Niemand wird mehr eine ihm ungewohnte Gestalt auf einem Bilde eine Fratze schelten, sich über eine Pinselführung entrüsten, eine philisterhafte Bemerkung über das ihm Unverständliche machen. Sich hineinfühlen in alles, aber auch in alles, was eine leere Fläche in eine irgend wie bestrichene verwandelt: das wird uns zur Aufgabe, die wir lösen können. Alles kann erklärt werden; und da kein moderner Ästhet seine Sätze beweisen kann, so sind sie uns alle gleichmäßig vollwertiges Material für unsere Einsichten. Wir gewähren uns die vollste Freiheit, a l l e s zu begreifen; nur machen wir die Zänkereien nicht mit — denn nachdem uns die Ästhetiker darauf gestoßen haben, daß wir uns in alles hineinsehen können, wollen wir auch folgerichtig sein und nicht jedesmal da, wo Meier-Gräfe oder Kandinski sich wieder einmal n i c h t hineinsehen können, einseitig und beschränkt werden. Liebe Freunde, seien wir offen; auch in den Kitsch können wir uns hineinsehen! Auch für den Kitsch kann man eine Lanze brechen! Schaudert nicht,

vertieft euch ehrlich in den Versuch; er ist am Ende das lehrreichste.

Volle Freiheit der Kunst, Verständnis, liebevollstes Verständnis für alles, was gemalt wird, von der Antike bis zu Knackfuß und Pechstein! Das ist der Gewinn unseres Zeitalters. Jeder einzelne muß durch diese Freiheit hindurch, und wir wollen es unseren modernen Kunstpflegern ehrlich danken, daß sie an der Arbeit sind, unser ganzes Volk zu dieser Freiheit zu erziehen — wenn sie im einzelnen auch wesentlich andere Ziele im Auge hatten, Ziele, die für uns an Interesse verlieren, wenn wir das tatsächlich Erreichte aufmerksam ins Auge fassen.

Dann aber, wenn nun alle Maßstäbe verloren sind, wenn es offenkundig ist, daß man jedes Bild als wertvoll beweisen und am Ende den Wert keines Bildes beweisen kann, daß man kein Bild abweisen darf, nur weil es zu glatt oder zu rauh, zu vernünftig oder zu verrückt, zu raffiniert oder zu liederlich gemalt sei — wenn die Anarchie des kritischen Urteils beginnt: was wird dann noch die Werte der Kunst bestimmen?

Das, was allein dazu berechtigt ist: das Leben selbst.

Sobald wir uns frei machen von all den „Beweisen", wie ein Bild gemalt sein „muß", sobald wir von der Fähigkeit Gebrauch machen, uns in jedes Bild „hineinzusehen": so spüren wir in uns selbst wohl, daß *jedes* Bild zu uns redet; wir spüren in uns selbst aber auch etwas weiteres, nämlich, daß in uns ebenfalls etwas über das Bild redet,

und daß es ein Hin und Her von Wirkungen gibt, die viel zu denken geben. Die Person des Malers wird uns da klar, und ein Urteil über die Welt ist es, was er uns aufnötigt. Und die Kraft des eigenen Ich ist es, die dieses Urteil nachprüft, hinnimmt oder verwirft. Wir entrüsten uns nun nicht mehr über die Theorien eines Kandinski; wir sehen uns in seine Linien und Farben hinein, aber wir fühlen auch den Menschen von jener ungeheuren Armut, der von der weiten Welt nichts sieht und ein paar leere, dürftige Gefühle hernimmt, um damit eine Welt zu unterhalten, die unendlich reicher ist als er. Wir geben es auf, an Böcklins Malerei objektive Werte zu beweisen; aber wir werden von seinen Bildern in Fernen geführt, die uns unzugänglich wären ohne ihn. Wir fühlen in einigen französischen Bildern die Seele eines untergehenden Volkes, das im Abendrote eines schönen Tages glücklich noch einmal lacht über sterbende Schönheit, und schaudern vor van Goghs Verzweiflung, wenn sie irr das Unfaßbare zu ergreifen sucht. Wir langweilen uns mit dem Kitsch, der Kleineleute-Gefühle übermittelt, und sind zu stolz, in patriotischen Bildern kleiner Seelen die großen Stunden unseres Volkes herabwürdigen zu lassen. Wir verwerfen die himbeerfarbigen Sonnenuntergänge, weil wir die Menschen bedauern, die an der Natur erst etwas sehen, wenn der Himmel einmal eine sonderbare Farbe hat, und wir verlangen von einem Landschafter, daß er von der Natur mehr mitzuteilen hat, als daß die Bäume grün und der Himmel blau ist, und lehnen ihn ab,

wenn er seine Armut hinter sogenannten „malerischen" Mätzchen verbirgt.

Wir kritisieren genug; aber wir verzichten auf ästhetische Maßstäbe. In der Literatur ist es längst erkannt, daß zwar Dichter, welche das meiste mitzuteilen haben, auch die beste Sprache reden (Goethe z. B. und Gottfried Keller), daß man aber von der Sprache aus keinen Dichter beurteilen und durch gute Sprache keine Dichtung schaffen kann. In der Malerei ist es genau so. Daß Künstler wie Tizian oder Rembrandt oder Feuerbach so gut malen können, ist das eigentliche Mysterium der Kunst; trennt man ihre Sprache von dem, was sie mitteilen, so ist von ihr aus nichts zu lehren. Der Mensch Goethe und der Mensch Rembrandt: das ist das für uns wertvolle; das klingt für uns in jedem Gedichte, in jeder Radierung. Die Techniken beider sind das Unerfaßbarste an ihnen, und es ist die Anmaßung der Unwissenden, die uns nach den Werken großer Künstler belehren wollen, wie gedichtet, komponiert, gemeißelt und gemalt werden muß. Freilich s a g t man dergleichen so oft, daß es fast banal klingt; aber wann wird endlich die Kritik die Konsequenzen daraus ziehen und sich darüber besinnen, daß es keine guten und schlechten Bilder gibt, sondern nur Bilder, die von wertvollen oder wertlosen Menschen stammen!

Nun aber steht das eigentliche Problem der Kritik vor uns: was ist der w e r t v o l l e M e n s c h? Das ist kein ästhetisches, das ist ein philosophisches Problem. Und der Himmel bewahre uns davor, daß

es je in den Feuilletons erörtert werde. Nur unter uns wollen wir uns darüber klar sein und endgültig es aufgeben, an die Vorschriften der neunmal Klugen, wie Bilder aussehen müssen, noch unsere Gedanken zu wenden. Sie können aussehen wie sie wollen, Kunst kann man alles nennen — das ist uns nun bewiesen. Aber wie man für sich selbst Kunst auswählt, das hängt vom Menschen ab, und darüber streiten wir uns nicht mit den Kommis, selbst wenn sie sogenannten Geist haben.

Was ist es denn auch, was uns in all den modernen Kämpfen um die Kunst am meisten beunruhigt? Es ist die Herabwürdigung des Menschengeschlechtes, die uns weh tut, es ist die geistige Herrschaft der schlimmsten Mittelmäßigkeit, die Revolutionierung des Spießbürgers, den man verkleidet, indem man ihn die unbegrenzte Banalität Pechsteinscher Schmierereien als kühnen Fortschritt bewundern läßt, es ist die Einkleidung einfach unseres europäischen Lebens überhaupt in Formen, die den Geist der kleinen Leute atmen und das Große im Menschen ersticken. Eine Mietskaserne ist nicht ästhetisch anstößig: sie ist der Ausdruck eines Geistes, den wir mindestens dazu erziehen müssen, daß er sich etwas geniert fühlt. Ein Plakat am Mäuseturm von Bingen ist ein Ärger für das Auge: es erregt vielmehr den Ekel über eine menschliche Gesellschaft, die es erlaubt, daß kein Platz sicher ist vor einem Menschen, der sich hier aufpflanzt und die Vorübergehenden anbettelt, daß sie ihm etwas Schokolade oder ein paar Zigaretten

abkaufen mögen. Am schlimmsten aber wird es, wenn Kunst, die bisher nur die höchsten Empfindungen der Menschheit mitzuteilen wußte, jetzt es lernt, die Empfindungen der Mittelmäßigkeit zu tragen, und wenn das als „Pflege der Kunst" gilt, was die Brutalität des reinen Vorteils jetzt zu ihrer Verhüllung sich an schönen Kleidern kauft. Wir wissen, daß die Mittelmäßigkeit die große Majorität unseres wie j e d e s Volkes hat; aber wir halten es für das verderblichste, wenn all der betriebsame Schwindel unserer heutigen Kunstpflege es dahin bringt, daß die Mittelmäßigkeit sich als den Sinn der Erde fühlt. Daß sie überhaupt heute sich mit Kunst beschäftigt, sich in Kunst zu hüllen sucht: gut, das soll ein Fortschritt sein, wenn dadurch die Möglichkeit, Kunst zu fühlen, allen gegeben wird; aber das Urteil über Kunst darf nicht von hier ausgehen. Das Urteil über Kunst muß von einem Urteil über das Leben ausgehen, das über der Mittelmäßigkeit entsteht und diese noch zu Höhen über sich aufsehen läßt.

Der Versuch, zur Kunst zu erziehen in dem Sinne, daß man jede Art von Kunst begreift, und überhaupt durch die reine Empfindung Kunst aufnimmt, mag als das unfreiwillige Ergebnis des heutigen fast immer kritiklosen und manchmal sogar unreinlichen Eifers willkommen sein, mit dem man alles, was überhaupt an Malerei m ö g l i c h ist, der Öffentlichkeit aufgeredet hat. Diese Kunsterziehung ist auf dem Wege, ihr Ziel zu erreichen und an ihr Ende zu kommen. Will man jetzt erziehen zur Auswahl, zur höheren Wertung der Kunst: so ist das

nicht durch eine neue Ästhetik zu erreichen, sondern durch Erziehung der Menschen zur Selbstbesinnung, zur Wertung des Lebens. Wir brauchen wieder Menschen eines v o r n e h m e n Geistes: ist der Wille zur Vornehmheit wieder da, so wird er instinktiv auch in der Kunst sichten. Wir brauchen gar nicht soviele ästhetische Polizeivorschriften, was man an Bildern, Möbeln, Teppichen kaufen m ü s s e ; die nach solchen Vorschriften handeln, wissen selbst nicht, welchem Geiste sie sich verschreiben, um sich zu verbergen, und die solche Vorschriften abfassen, sind fast immer selbst nur schlaue Krämerseelen, die an sich selbst zuerst die Entdeckung machten, wie man sich v e r b i r g t.

Vornehme Menschen haben ohne Ästhetik immer in sich selbst „Geschmack" gehabt. Die alten Häuser der Fürsten, des Adels, der unabhängigen Bürger, der Bauern — sind die nicht noch heute unerreichte „Vorbilder des Geschmackes"? Das waren eben Menschen, welche nicht im materiellen Vorteil aufgingen, sondern jene übermenschlichen Empfindungen kannten, die höher als jeden Vorteil ein geistiges Etwas bewerteten, das ihnen den Sinn des Lebens gab: das Geschick ihrer Familie, die innere Existenz in großen Zusammenhängen des Gefühls mit der Welt überhaupt; Absichten, denen zu leben ihnen die Hauptsache war. In den Kirchen hatte dieser Geist oft seine äußerste Steigerung. Daß diese Menschen darüber ihren materiellen Vorteil nicht vergaßen, ist eine Sache für sich. Aber sie wußten woran sie den erreichten

Vorteil wendeten. So geben jene alten Kirchen, Burgen und Häuser ein Gefühl des inneren Geborgenseins, das als eine bloße ästhetische Wirkung jener Formenwelt auf die Sinne zu deuten äußerst plump ist. Unsere neue Zeit weiß nicht, wofür sie da ist, und hat den materiellen Nutzen als ganzen Sinn des Lebens. Darum geht von allem, was sie gestaltet, das trostlose Gefühl der inneren Heimatlosigkeit aus: nennen wir nun ihre Formenwelt „unästhetisch", so sind wir auf dem besten Wege, sie dauernd an jener Einkehr zu hindern, von der allein ihre innere Gesundung und dann vor dieser aus, ihre Kunst kommen kann.

Wie sind wieder vornehme Menschen in unserer Zeit möglich?

Kein Zweifel: es gibt ihrer noch immer genug. Es gibt viele, die ihr Leben an eine innere Ahnung binden, an das Gefühl von Dingen, die mit keinem Vorteil etwas zu tun haben, und die eher ihr Leben dran setzen, als es vor ihrem Gefühl unrein werden lassen. Aber die Aufgabe ist die schwerste: jene Ahnungen bis zur Mitteilbarkeit Gestalt werden zu lassen, durch geistige Arbeit Gedanken zu schaffen, die sich verständigen, die in anderen Menschen jene über die materielle Welt hinausgreifenden Gefühle wieder wecken. Diese Gefühle leben in allen Menschen; auch die scheinbar materiellsten empfinden sie deutlich genug, und es ist der Fluch unserer Zeit, daß einerseits die gemeinverständlichste Form rein geistiger Empfindungen, die Religion, heute durch ihre geistige Faulheit längst unfähig wurde,

einem denkfähigen Menschen auch etwas zu geben, — während andrerseits die Anhänger des materiellen Vorteils ihre Lehren zu sublimieren wußten bis zu der Verführung, daß sie etwas nur noch Geistiges zu geben scheinen, und so jene höchsten Empfindungen methodisch zu ersticken versuchen: da ist es der Menge bitter schwer gemacht, anders als plump materiell zu denken. Und alle, welche mit jenem inneren Leben es ernst nehmen, sind in der großen Gefahr, im Kampfe um den Vorteil, d. h. im materiellen Dasein zu kurz zu kommen und so weder ihrer Aufgabe dienen, noch andere für sie erwärmen zu können.

Der Schwierigkeiten sind genug da. Aber es genügt uns, die Aufgabe unseres Lebens zu wissen und unsere Aufgabe verderben zu können. Unsere Aufgabe aber ist: uns und ein ganzes Geschlecht wieder zu Menschen zu erziehen, welchen die höchste menschliche Fähigkeit bewußt ist: klar über dem materiellen Leben zu stehen und von einer inneren Welt aus es zu beherrschen; innere Zusammenhänge zu erkennen, innere Werte zu suchen und zu prüfen; jenes transcendentale „du sollst" — nämlich: mehr sein als ein Geld verdienendes Tier — wieder zu einer unbarmherzigen Herrschaft zu bringen. Wir müssen zu Lebensformen kommen, in denen wir mit dem materiellen Leben fertig werden, gerade durch die Kraft, die uns unsere Einsichten geben, und in denen wir uns unser inneres Leben unantastbar rein erhalten; wir müssen die Menschen fühlen lassen, was sie gewinnen,

wenn sie ihre materiellen Vorteile nur verwenden, um sich die Ruhe eines solchen inneren Lebens von außen zu sichern, anstatt von ihnen selbst zu erwarten, was materielle Vorteile nicht geben können. Wir dürfen keine Vornehmheit schaffen, die äußerlich nur etwas gilt und nachgeahmt werden kann: die äußerliche Geltung der alten Vornehmheit war es, die ihre Nachäffung veranlaßte, da jeder durch sie nur etwas gelten, nicht aber für sich selbst wirklich etwas erwerben wollte. Wir wollen jene wahre Vornehmheit wieder pflegen, die in der Freiheit vom materiellen Dasein, in der Freiheit im inneren Sein besteht; unabhängig über dem Vorteil in den Angelegenheiten unseres reinsten Wollens leben. Was aber ist es anders, was uns die Kraft zu dieser inneren unerschütterlichen Sicherheit gibt als d i e Kunst, die w i r uns auswählen? Wollen wir nun etwa mittun und diese Kunst der Menge empfehlen, ihr deren Erkennungsmerkmale zu bestimmen versuchen? Wozu? Daß die Menge uns die Kunst verdirbt? Und wir würden ihr mit der Kunst allein nichts geben. Wir müssen für große Beispiele sorgen, wie man mit der Kunst lebt. Kunst und die Freiheit des inneren Menschen vom Zwange der äußeren Welt: die bedingen sich wechselseitig. Wie die Menschen zur inneren Freiheit gelangen werden, genau so weit b e g r e i f e n sie Kunst, bedürfen sie n o t w e n d i g der Kunst. Wir müssen darum jede Arbeit aufwenden, die Kunst rein zu erhalten, und müssen bereit sein, dem Suchenden Zugänge zu einem solchen Leben mit der Kunst zu

schaffen. Mit allen Mühen, allen Unerbittlichkeiten, mit allen Schwierigkeiten für uns und für die, die zu uns wollen.

In das Kaufen und Verkaufen des großen Jahrmarktes unserer Zeit Kunst einzuführen ist unsere Aufgabe n i c h t.

Über den Nutzen des Gymnasialbetriebs

Von

Max Steinitzer-Leipzig

Als ich hörte, daß in dieser Schrift auch Bildungsfragen behandelt werden sollten, lag mir sofort die Frage nach der Bedeutung des Gymnasialbetriebs nahe. Absichtlich sage ich nicht: Gymnasial- oder humanistische Bildung, da ja erst zu erörtern ist, ob es für uns damalige Schüler (Seidl und ich bezogen zusammen das Münchener Wilhelms-Gymnasium) etwas einem jener Begriffe, oder beiden, entsprechendes gegeben hat. Ich gehe dabei von der Ansicht aus, daß nur der Einzelne seine persönliche Erfahrung präzisieren kann und dies wertvoller ist als allgemeine Erörterungen. Inwieweit die Verhältnisse anderswo und zu anderen Zeiten andere sind, mag hier auf sich beruhen. Ich glaube sogar, manche Mitabsolventen unsrer aus etwa 40 bestehenden Klasse würden manches, was ich sage, heute bestimmt in Abrede stellen; ich habe aber wesentliches davon sehr bald nach der Matura aufgezeichnet und kürzere Zeit später veröffentlicht, bin also einer Erinnerungstäuschung in weit minderem Grade ausgesetzt. Das später folgende

noch äußerst lückenhafte Inventarium der Unwissenheit in den schnöden „Realien", wie alles Wissenswerte im Umkreis des Geistes der Anstalt mitleidig genannt wurde, gilt für mich bei Ablegung der Matura durchaus wörtlich, und nach meiner Kenntnis im allgemeinen auch bei meinen Mitschülern.

Ja, höre ich nun schon hier den Humanisten das überoft Gehörte überlegen lächelnd wiederholen, ein Absolvent braucht ja nichts zu wissen, dazu ist die Universität da; wir geben ihm die formale Bildung, die schätzbarer ist, als alles positive. Diese Versicherung nötigt aber den noch so oberflächlich Denkenden zu einigen neuen Fragen, die ich allerdings nur in dem oben angedeuteten Sinn persönlicher Erfahrung beantworten kann: 1. Muß der Absolvent wirklich unwissend sein? 2. Kann er dies auf der Universität ausgleichen? 3. Ist formale Bildung mehr als ein bloßes Wort und wenn es eine solche gibt, erhält er sie wirklich durch das Gymnasium? 4. Erhält er dort etwas, das man humanistische Bildung nennen kann?

1.

Das Verlangen, ein körperlich und geistig gesunder junger Mensch von 18—20 Jahren müsse, um für irgend einen Beruf auf der Universität ausgebildet werden zu können, zunächst so unwissend wie ein Stück Vieh sein (im Folgenden sieht man, daß das nicht übertrieben ist), gelte zum mindesten als „petitio principii", Behauptung ohne Begrün-

dungsversuch. Vielleicht der verbreitetste Protest dagegen findet sich in dem mindestens 40 000 mal verkauften Romane Walter B l o e m s, „Der krasse Fuchs", wo auf Seite 26 der angehende Korpsstudent sein geistiges Inventarium aufnimmt, und — nichts findet. Weder von i r g e n d einer Sprache noch von Geographie, Geschichte, Natur, Vaterlandskunde, öffentlichen Einrichtungen, Seelenlehre usw. konstatiert er in seinem 9 Jahre hindurch gröblich geplagten Schädel irgend eine vernünftige Spur, er, der langjährige Primus. Jeder Bauer, jeder Arbeiter, der blödeste Stumpfbold, der n i c h t das Gymnasium durchmachte, weiß mehr als er.

Ich füge hier eine kleine Liste von Fragen an, die weder ich noch einer von den Mitabsolventen, denen ich gelegentlich auf den Zahn fühlte, beantworten konnte: Zeige an der Wand die ungefähre Höhe eines Meters und an der Bank dessen Länge! Was ist eine Meile, ein Morgen, ein Tagwerk? Wieviel Zentimeter ungefähr mißt ein mittelgroßer Mann? Wie hoch ist etwa ein modernes Zimmer, wie hoch das Stockwerk eines Hauses? Wie lange braucht ein Fußgänger, ein Trabreiter, ein Velofahrer, ein Eilzug, ein Dampfer zu einem Kilometer? Was ist Windstärke, wie mißt man sie? Ist die Erde wirklich vor (damals) 4000+1882, also 5882 Jahren, neu erschaffen, und wie sind in dieser Zeit die Gebirge, Flüsse und Tier- und Pflanzenarten entstanden? Wie können sich feste Gemische kleiner Gesteinsteilchen, wie z. B. Granit gebildet haben? Warum fühlt sich Stein im selben Raum kälter an

als Holz? Was ist ein Barometer? Was tut man bei Verbrennungen, Schnittwunden? Was heißt Warm- und Kaltblütler? Welche Pferderassen züchtet Deutschland? Welche Speisen und Getränke passen zu abnorm gesteigerter Gehirntätigkeit, z. B. während des Absolutorialstudiums? Zu was dient die menschliche Haut? Was ist Atmung bei Säugetieren und Pflanzen? Was Stoffwechsel? Woraus besteht eine Straße, wer legte solche zuerst an, wer in Deutschland? Welches sind die weltgeschichtlichen großen Straßenanlagen? Welche Hauptstraßen gehen von unserer Stadt nach anderen? Gibt es regelmäßige Dampferlinien, und welche sind die bedeutendsten? Wie fährt man von Deutschland nach Nordamerika? Wie von München nach Berlin, Köln, Paris? Was ist eine Pferdekraft? Weshalb ist es auf den Bergen kälter? In welchen Höhenlagen und sonstigen klimatischen und physisch-geographischen Verhältnissen hat sich die menschliche Kultur entwickelt? Was ist Verfassung, welche deutschen Staaten haben sie, und seit wann? Was ist Zug, Kompagnie, Bataillon, Brigade, Division? Weshalb haben technische Anlagen die hohen Schornsteine? Welchen Steigungswinkel kann eine Eisenbahn überwinden, und was bedeutet hiebei sinus oder cosinus? — Zeichne einen Würfel! Weshalb hat die Zeichnung eines solchen schiefe Linien, da doch die des Würfels gerade sind? Was ist Kurzsichtigkeit, Augenglas, Fernglas, Vergrößerungsglas? Warum hört man so oft das Jahr 1848 nennen? Wa-

rum kämpfte Bayern im Jahre 1866 gegen Preußen, und 1870 an dessen Seite? Was ist ein Minister, ein Land- und Reichstagsabgeordneter? Wer macht für Bayern die Gesetze? War Napoleon der Erste nur Militär oder hat er auch etwas für die Kultur getan? Wodurch sind einige Männer unsrer Stadt (in München: Pettenkofer, Liebig, Wilhelm Kaulbach usw.) berühmt? Woraus besteht die Luft, das Wasser, was ist Feuer? Was Humus? Was Wintersaat? Warum haben nicht alle Länder der Erde und alle Jahreszeiten die gleichen Wärmeverhältnisse? Was ist Kies, Sand, Granit, Stahl? Welche Getreidearten baut man in Deutschland und wie erkennt man sie? Weshalb düngt man die Felder? Was ist eine Wolke? Zu welcher Jahreszeit gibt es junge Kälber, Schweine usw.? Welche Landeserzeugnisse führt Deutschland aus, welche ein? Was bedeutet Aus- und Einfuhr für das wirtschaftliche Leben? Woher kommt zu uns der Kaffee, Tee, Silber, Gold, Edelsteine? Was ist Kohle, Kali, zu was dienen sie? Name und Aussehen der wichtigsten Sternbilder? Was ist Atom, Moleküle, chemischer Prozeß, Organismus? Was ist der Unterschied zwischen Wissenschaft und der zufälligen Vorstellung von etwas, wie sie der einem Fach Fernstehende hat? Welche geistigen Tätigkeiten übt der Wissenschaftler aus? Was sind Feststellungen, Hypothesen, Schlüsse, Analogien, Induktionen? Was ist Elektrizität und welches ihre Wirkungen? Welche Säugetiere, Vögel, Insekten, Amphibien, Bäume, Sträucher, Moose leben im deutschen Wald? Wes-

halb fallen die Blätter ab? Woran stirbt ein Baum? Was ist Schonzeit? Warum gibt es unter unseren Haustieren nur zwei Katzen-, dagegen zahllose Hundearten? Warum nennt man Darwin?

Heimatskunde gab es bei uns nicht. Ich weiß nicht, ob einer in der Klasse wußte, daß München auf der oberbayerischen Hochebene liegt, wo die Isar entspringt, die es durchströmt, und welche Himmelsgegend man, gerade aus dem Gymnasium heraustretend, vor sich hatte. Unterscheide Trient, Triest und Trier! Da war nun auf die Frage des Direktors tatsächlich kein einziger in der Oberprima, der standhielt. Von dem gänzlichen Mißlingen der Aneignung von Kenntnissen in den Gymnasialfächern selbst während der neun Studienjahre wird noch die Rede sein.

2.

Diese schändliche, verächtliche und beklagenswerte Unwissenheit konnte die Universität bei den allerwenigsten heben. Denn nun standen die zwei großen Lebenspflichten vor jedem, in verschiedenem Prozentverhältnis gemischt je nach Vermögenslage der Eltern und eigenem Drang. Erstens: Bummeln. Zweitens: Brotstudium. Zum ersten sei bemerkt: wenn nicht in den meisten durch den Gymnasialbetrieb selbst die Neigung und Fähigkeit, sich zu bilden, durch gänzlichen Mangel an Vorbereitung hierfür unterbunden wäre, so würden doch mehrere, als es taten, sich für 20 Pfennige irgend ein anregendes Reclamebuch kaufen, um es im Zimmer

oder im Freien zugleich mit den Reizen und Belehrungen der Natur zu genießen, anstatt um 11 Uhr morgens den verblödenden Alkoholgenuß in dumpfer Kneipe zu beginnen, und dann zwischen ihr, dem Kaffeehaus und Straßenbummel bis morgens 3 Uhr abzuwechseln. Abstimmungen unter Hochschullehrern haben wiederholt ergeben, daß sie die vom Gymnasium kommenden jungen Leute bevorzugen. Daraus läßt sich aber für deren Güte nichts beweisen. Familien von feinerer geselliger Kultur pflegen ihren Söhnen von 16—18 Jahren einen Gehrock anfertigen zu lassen; der Besitz eines solchen in diesem Alter ist also gewöhnlich mit dem einer gewissen allgemeinen Verfeinerung der Sitten verbunden. Aber daß dies die Wirkung des Gehrocks ist, wird doch niemand behaupten. Ich könnte an Eidesstatt versichern, daß von den nicht wenigen Bauern- und Vorstädtersöhnen, die ich in die Lateinschule treten sah, alle 1—9 Jahre später genau so dumm, roh und unwissend heraus- als hineingekommen sind, wenn nicht Einflüsse hinzutraten, die mit dem Gymnasium nichts zu tun hatten, ja im vollsten Gegensatz dazu standen. Und was hat der Studiosus von seinem auf die denkbar zeitraubendste und doch unvollständigste Weise erworbenen Latein? Der Mediziner blutwenig, denn das Gymnasium lehrt nur die lateinischen und griechischen Namen einer ganz kleinen Anzahl äußerer großer Körperteile wie Kopf, Arm, Hand; die vielen Hunderte von Fachausdrücken für Knochen, Muskeln usw. muß er genau so neu lernen wie einer, der

von alten Sprachen nie gehört hat. Ja, sein neunjähriges Studium lehrt ihn noch nicht einmal die richtige Betonung der Worte zu finden, wenn er sie, wie fast stets, ohne nachhelfende Akzentbezeichnung gedruckt sieht! Der Jurist aber könnte das Latein, welches er zu seinen Institutionen und Pandekten heute noch wirklich nötig hat, gut in einem halben Jahre lernen, der Theologe vielleicht in einem ganzen. Von der frühzeitigen Erwerbung eines lateinischen Wortschatzes mit Begriffserklärungen (wovon bei uns niemals die Rede war) hätte allerdings jeder Schüler für seine Bildung und sein späteres Studium Nutzen. Durch das Studium einer fremden Sprache lernt man bei verständigem Betrieb die Vorstellungen der eigenen mit Bewußtsein fassen und präzisieren. Auf diese Tätigkeit entfielen bei uns in neun Jahren noch nicht ebensoviel Minuten!

3.

Aber allem Realen, Aktuellen wurde ja, im hochmütig bewußten Gegensatz zur Elementar- und Realschule, bei uns ängstlich ausgewichen, und aller Wert auf die mystische Vorstellung einer „formalen Bildung“ durch die rein mechanische Beschäftigung mit alten Sprachen gelegt. Vor Jahrhunderten besaß das Latein die Bedeutung der gemeinsamen Sprache der Wissenschaft. Wer sich für irgend einen ihrer Gegenstände interessierte, konnte die einschlägigen Schriften der Gelehrten von Portugal, Spanien, Frankreich, Italien, England,

Holland und Deutschland nur in dieser einen Sprache lesen. Nach Wegfall dieses Umstands versuchte man n e u e Begründungen für ihre Nützlichkeit und Notwendigkeit zu finden. Die verbreitetste und gedankenloseste Redensart dieser Art war eben die von einer „formalen Bildung", die man durch unsern Betrieb erlangen sollte. Leider sind die ausgezeichneten Leitsätze des Aristoteles über die Psychologie der Ü b u n g heute vergessen; aber selbst ohne sie kann sich jeder Verständige sagen: das Erlebnis, e i n Ding neun Jahre lang, das andere (das Griechische) sechs Jahre lang mit dem Erfolge zu betreiben, daß man ihm am Schluß in der kläglichsten Weise gegenübersteht, kann niemanden geeigneter dazu machen, sich irgendwelche Kenntnisse mit angemessenem Zeitaufwand befriedigend anzueignen. Ein Teil der Schuld daran, daß wir beim Verlassen der Anstalt weder Latein noch Griechisch in irgend einem Sinne „konnten", noch auch durch dessen Betrieb irgendwelche geistige Fähigkeiten bei uns entwickelt, solche vielmehr in einer wüsten und verhängnisvollen Weise entartet oder verkümmert waren, mochte darin liegen, daß von den intensiven und zahlreichen Fortschritten der pädagogischen Technik lebender Sprachen alles ängstlich vom Gymnasium (auch in dessen Betrieb des Französischen) ferngehalten wurde. Latein „verlernte" man nach unserer Methode allgemein eingestandenermaßen schon von Sekunda ab immer mehr. Das Griechische aber liegt uns eben einfach zu fern, ist zu schwer für uns. Nach sechs-

jährigem, quälendstem Studium saß auch unser Erster vor einem ihm unbekannten Urtext des Sophokles genau wie vor einem des Kalidasa. Die Chorgesänge der Dramen z. B. mußte man trotz aller Erläuterungen krampfhaft „einochsen", damit man bis zur nächsten Stunde behielt, welches Wort des griechischen Textes jedem der deutschen Übersetzung entspräche. Zum „Behalten", das doch für das Absolutorium gefordert wird, ist dies der denkbarst ungeeignete Stoff. Wenn es jemals neben den Tierschutzvereinen auch wirksame Menschenschutzvereine geben könnte, würde zu einer so scheußlichen, unnatürlichen und gehirnfunktionswidrigen Qual, wie dem krampfhaften Einochsen der grammatikalischen Formenerklärung eines halbdutzends Sophokleischer Chorgesänge kein Mensch gezwungen werden können. Aber der tyrannische Widersinn fing schon weit früher in diesem Sprachbetriebe an. Unsere Grammatiken der alten Sprachen enthielten in Formenlehre und Syntax einen ungeheuren Kram von Wörtern und Regeln, letztere gewöhnlich in quälend abstrakter Fassung, von denen der größte Teil zum Verständnis der besten lateinischen und griechischen Schriften durchaus überflüssig ist. Ein *gelegentlicher* Hinweis des Lehrers bei der Lektüre würde, besonders im Griechischen, in der allergrößten Zahl der Fälle vollständig genügen.

Hier wird die Frage angebracht scheinen, *was* es eigentlich für eine Art von „Bildung" war, die wir erhielten, und dazu muß ich etwas weiter aus-

holen. Das Entnervendste von allem blieb das unerbittlich immer wieder auftauchende: Warum all die endlosen Quälereien? Fortgangsnummer, Versetzen nach den Leistungen und Preise waren damals eben nach der neuen Schulordnung weggefallen, so daß uns nichts als das graue Elend der furchtbaren Gleichgültigkeit, Langeweile und toten, sinnlosen Gedächtnisarbeit blieb. Dem Zufall mit mitleidloser Unlogik ausgeliefert war die teilweise rein theoretische Berechnung der Noten, die bei einzelnen Lehrern einfach nach dem Verhältnis der Fehlerzahl jedes Schülers zu der des besten und schlechtesten berechnet wurden. Und groß waren die moralischen Qualen jener Schüler, deren Leistungen gerade um jene Minderqualität herum lagen, die bei ungünstigem Arbeiten dieser Zufallsmaschine zu Bericht an die Eltern, Tadel, Strafen, zu den, die Wirkung der Ferien physisch aufhebenden Nachprüfungen oder gar zu dem geistig und ethisch verblödendem Sitzenbleiben in der Klasse führten. Der beste Maßstab für die Einschätzung der humanistischen „Bildung" durch unsere selbst nicht beneidenswerten Lehrer war der Umstand, daß die gedruckten Präparationen, die alle seteneren Formen und Worte erklärten, also genau das geben, was wir brauchten, für den äußersten Grad von Verworfenheit und Unbrauchbarkeit eines Schülers als beweisend galten. Also die öde, gänzlich vernunftlose, gehirnabstumpfende Tätigkeit des Aufsuchens eines Wortes zwischen Hunderten von anderen alphabetisch nahestehenden im kleinge-

druckten Lexikon, um die drehte sich die ganze Bewertung unsrer „geistigen" Arbeit; d a r a u f kam es kann, sich die nicht freventlich ersparen zu wollen. Jämmerlich stimmte auch das sinnlose Herunterplappern hunderter von unregelmäßigen Zeitwörtern, wobei eine sehr große Anzahl der abgehaspelten Formen niemals im Lesestoff vorkam. Und das einzige Band dieser Erscheinung mit der Wirklichkeit, die Benutzung dieser Verbalformen zur Bildung von Fremdworten, durch die man sich jene sicherer und lieber eingeprägt hätte, durfte natürlich nicht erwähnt werden. Wer z. B. würde jemals noch über das Perfektum von premo peinlich nachdenken müssen, wenn man daran die Erklärung der, zugleich Vorstellungsstoff enthaltenden, Worte gefügt hätte: Compression (der Arterie), Impression, Impressionismus, Pression ausüben, Depression (Medizin und Erdkunde). Dann hätte man doch positiv von einer Vermehrung unserer „Bildung" durch die dritte Konjugation sprechen können. Oder ist man mit 12 Jahren „zu jung" um erklärt zu bekommen, was Textilgewerbe, Reflexion, Annexion, Konflikt, was dux und duc, was Alluvrium, Illusion, Kollusion (juristisch) usw. ist? Die gänzliche Vernachlässigung alles Sprachgeschichtlichen (mit Ausnahme der Lektüre einiger althochdeutscher Stücke) zeitigte groteske Vorstellungen vom Sprachwesen überhaupt. Viele in der Klasse hielten das ehrwürdige durch Jahrhunderte konservative Altbayerisch, das wir sprachen, für gleichbedeutend mit einem aus Nachlässigkeit

und Bequemlichkeit nur halb ausgesprochenen Hochdeutsch. Das Griechische lernten wir offiziell als den „Attischen Dialekt". Wieso es zugleich die Schriftsprache der athenischen Schriftsteller war, wurde niemals erklärt. Auch irgend eine Spur von historischer Grammatik müßte doch in die Gehirne der armen Schüler kommen. Ist es eines vernunftbegabten Wesens würdig, neun Jahre lang sum, eram, fui als Formen eines Zeitworts zu gebrauchen, ohne eine Ahnung von dem Vergehen und Zusammentreten von Verbalformen bei der Entstehung unvollständiger Konjugationen zu bekommen?

Fürchterlich war die Mißhandlung des Sprachgefühls durch das ewige Übersetzen von deutsch gedachten Dingen, ins Lateinische und lateinisch gedachten ins Deutsche. Durch letzteres wurde unser Bewußtsein von dem was deutsch oder nichtdeutsch war systematisch untergraben, da man ja wörtliche Übersetzung verlangte. Z. B. das griechische O moi, moi, gab einer ohne mit der Wimper zu zucken, durch: „o, mir, mir!" Da kam z. B. „O kynamia!" Das griechische „o" heißt nicht „du". Nun sagt man im Deutschen bekanntlich nicht „o Esel!" usw., sondern „Du Esel". Aber solche Freiheit durfte ein braver Schüler nicht riskieren und wir übersetzten, wie vereidigt auf die Wörtlichkeit: „O, Schmeißfliege!" Von dem Inhalt der unter unendlichem Mühen wortmäßig durchgekauten alten Schriftsteller interessierten uns eigentlich nur Caesar und Xenophon, weil die wenigstens im Freien spielen und Vorstellungen von Gegenden anregten.

Von dem Anekdotenkram und Redeschwall des Livius z. B. versicherte uns der ihn „vortragende" Professor selbst, er könne nicht verlangen, daß wir dafür etwas übrig hätten, aber für die Obersekunda sei Livius einmal vorgeschrieben, und wir säßen ja ohnedem nur deshalb unsere Hosen hier ab, weil man heutzutage ohne Absolutorium kaum noch Nachtwächter werden könne. Ganz merkwürdige Vorstellungen muß die den Lehrplan aufstellende Behörde einer Anstalt, die eine Zote mit Exklusion bestraft, von der Wirkung der Lektüre gehabt haben. Und merkwürdig wurde die betrieben. Im Alter von 12 Jahren hatten wir im Nepos Stellen zu übersetzen wie „man führte ihm, ehe er noch reif war, Buhldirnen zu" (um seine Gesundheit zu schädigen, da seine Familie politisch gefährlich war) und der norddeutsche Studienlehrer (der besondere negative Liebling S e i d l s) ließ die Stelle noch einigemale wiederholen und machte sich über uns lustig: „Wie stellt ihr euch das vor?" Ein oder zwei Jahre später kam Ovid mit seinen zwingend sexuellen Ausführungen von verfolgten Nymphen, deren physische Unschuld vor dem allerletzten Moment durch Verwandlung des Menschenleibes in einen Baum, Strauch oder Felsen gerettet wird. Was die Horazlektüre ohne jede Vorstellung der römischen Kultur zur Kaiserzeit sollte, und was man sich für Förderung unseres „Geistes" davon versprach, blieb gleichfalls in Dunkel gehüllt.

Entsetzlich war die Geschichtsbüffelei, die verstand- und sinnlos als Auswendiglernen der Jahres-

zahlen, Namen der Potentaten, Feldherrn, der Schlachtorte und abgetretenen Provinzen betrieben wurde, ohne daß einer ahnte, wo die letzteren lagen und welche Bedeutung sie hatten, da in den letzten 6 Jahren Geographie in keinerlei Form mehr getrieben wurde. Dagegen freute sich unser geistiger Führer auf diesem Gebiet in der Oberprima (!) wenn einer die 21 Schlachten des siebenjährigen Krieges wie ein abgerichteter Star herunterplapperte. Ist es nicht auch z. B. blödsinnig, die Jahreszahlen der Punischen Kriege, ihre Schlachten und Feldherrn auswendig herunterzuschnarren, ohne daß einem ein Sterbenswort darüber gesagt wird, weshalb sie geführt wurden! Denn dazu hätte man ein Wort über Geographie und Handelspolitik verlieren müssen, Analogien mit der Gegenwart hätten in der Ferne gewinkt — also Realien und Aktualitäten, Lebendiges — puh, wie unklassisch! Welche Kriege der Weltgeschichte waren Kabinetts-, Parlaments-, Handels-, Militärliebhaberei-, Volks-, Eroberungskriege usw.? Nicht einmal von solchen Begriffen als Begriff war die Rede. Warum hatten manche Völker Kolonien, andere keine? Und wozu dienten solche? War das Erobern nur Sport der Staatsmänner? Gewöhnlich wurde nur streng darauf gesehen, daß sich keiner dabei ertappen ließ, die letzte Lektion nicht innezuhaben. Daß irgendwelche Überblicke über längere Zeiträume vorhanden blieben, davon war nie die Rede: Tagespensum und für die schriftlichen Arbeiten „Wissen" (oder Abschreiben) von Daten ohne Zusammenhang und Be-

deutung, das war alles. Nach dem Jahre 1815 kam für uns das große Nichts. Denn das andere lag ja schon zu nahe an der Gegenwart. In Tertia sollte uns mitten unter dem toten Gedächtniskram etwas physische Erdkunde beigebracht werden. Wie trefflich der betreffende Studienlehrer darin beschlagen war, mag aus seiner Äußerung über Wärmeleitung erhellen: Wenn man das Schulzimmer luftdicht verschließen könnte, brauchte man es nur einmal zu heizen und hätte dann warm bis zum jüngsten Tag.

Schauderhaft verdreht waren großenteils die Gehirnfunktionen zu denen wir unter dem Namen Mathematik abgerichtet werden sollten, von einem Professor, der ein vortrefflicher Mann, aber durchaus ungeeignet war, zu unterscheiden, was er als begabter Spezialist und was ein durchschnittlicher mit soviel fortgangswichtigeren Lehrgegenständen zum Platzen vollgepfropfter Schülerschädel fassen konnte. Verzweifelt über die niederträchtigen Zumutungen des für diesen meist unfaßlichen Faktorenzerlegens frug ich ihn einst privatim, ob es denn keine R e g e l n zur Vereinfachung dieser Sache gebe. „Wie machen S i e es denn?“ bat ich in unerhörter Verletzung des dort bis zum grotesken Wahnsinn gesteigerten Subordinationsbegriffes der Lehrer. Dieser Ausnahmemensch lächelte gütig und sagte: Ja, Regel gibt's da keine; ich schau' die Formel eben an und denk' mir „Halt, da könnt' am End z. B. $(a + b)^2$ drinstecken.“ Astronomische Mathematik, sphärische Trigonometrie und ähnliche

specialia mußte dieser Märtyrer in unsere widerstrebenden Köpfe einpauken zu wollen den Anschein erhalten, wobei ihm bei den schwierigeren Fällen gerade nur 1—2 von der Klasse folgten. Und der Zweck dieser algebraischen und sphärischen Vergewaltigungsqualen? Lernten wir vielleicht, wie man Feld ausmißt, die Höhe eines Baumes bestimmt, oder den Plan einer Wohnung zeichnet?

4.

War nun, die Nebenfächer beiseite gelassen, aus der Idee einer „humanistischen", d. h. dem Kulturschatz des Altertums entnommenen Bildung wirklich nicht mehr herauszuholen? Etwas „formale" Unterweisung hätte uns ja schon in gewiß nützlicher Weise zuteil werden können durch die Anleitung einer klaren Aussprache von Latein und Griechisch, aber dazu fehlte es wohl an Kenntnis der Lautlehre und Bildung des Gehörs, das ja als Sinneswahrnehmung (pfui Teufel, was Reales!) nicht im Kreis unseres Lehrplans lag. Die Vorstädter unter uns, freilich auch mancher Patriziersohn las ahnungslos die Worte caesar auxilium ibat auf gut oberbayrisch etwa „zeesach (oder schöner: zeesei) auxüjiu übba" und unsre Rheinpfälzer gaben unter dem Vorwand, lateinisch oder griechisch zu sprechen, noch in der Oberprima groteske Jodler von sich, die jeder schriftlichen Andeutung spotten. Vom eigentlich Humanistischen, der Weltanschauung des Altertums, im Gegensatz oder der Analogie

zur modernen, vom gesamten antiken Geistesleben haben wir nie ein Wort erfahren. In den sechs Jahren des Betriebs lateinischer Schriften erfuhren wir auch nicht eine Silbe über die so hochinteressante römische Literaturgeschichte. Für uns existierten nur jene Autoren, Schriften und Teile von solchen, deren „Lektüre" „vorgeschrieben" war. Wieviel Einwohner hatte Athen zu seiner Blütezeit? In welchem Jahrhundert war diese? War Athen nur eine Stadt oder ein Staat? Wovon lebten die Athener? Welche Ähnlichkeiten hatte das Rom der Kaiserzeit mit einer heutigen Großstadt? Gab es mehrstöckige Wohnhäuser, Post? Was hatte ein griechisches Drama mit der Oper gemein? Worin liegt die literarische Bedeutung, der ästhetische (künstlerische) Wert von den Werken des Homer, Euripides, Sophokles, Xenophon, Tacitus, Livius, Nepos, Ovid, Horaz, Virgil? Was enthalten jene Gesänge des Homer (also die meisten) die wir n i c h t lasen? Ob alledem tiefes Dunkel! Welche Kulturdenkmäler des Altertums sind uns h e u t e noch, z. B. in Athen und Rom, erhalten? — Davon war in 9 Jahren noch nicht mit einem Wort die Rede, obwohl unsere Stadt (Münchener Glyptothek) eine Antikensammlung ersten Ranges enthielt. Natürlich durfte von Kunst und Kunstgewerbe nicht gesprochen werden, vielleicht weil sich diese Dinge nicht auf die allermechanischeste Weise wörtlich und buchstäblich abfragen lassen wie eine unregelmäßige Verbalform. Später habe ich durch eines der vom Kino verdrängten Kaiserpanoramen in

einer halben Stunde mehr von der Antike gelernt, als in sämtlichen Gymnasialjahren.

Da blieben unter allem anderen gänzlich unerwähnt die wundervollen Essays des Aristoteles in Auswahl über die verschiedensten Gegenstände der Naturkunde, Ethik, Gesellschaft, Seelenlehre, Kunstlehre, die in ihrem eleganten Stil mit einem Minimum von Kenntnis der Syntax klar verständlich sind, Xenophons Gastmahl, das in seiner Kongruenz mit den heutigen Gesprächen an einem Herrenabend aus Kreisen etwa der Großindustrie, höheren Beamtenschaft usw. verblüffend aktuell wirkt, im Lateinischen Ausgewähltes aus dem Lustspiel, dann den inhaltlich wie formell interessanten Sprichwörterschatz, von dem uns noch kein halbes Dutzend mitgeteilt wurde; die antike Bühne als soziale und künstlerische Einrichtung; die Kultur Athens zu seiner Blütezeit: die Religion, das aktuelle Lustspiel des Aristophanes, die Entwicklung des steinernen Tempels aus dem Holzbau, die Bedeutung der Musik, der Verfall durch den Sykophantismus, — das alles hätte, wenn auch bedauerlich fernliegenden, so doch höchst fesselnden Anschauungsstoff gegeben. Aber jede Anschauung war es ja gerade, die verbannt sein mußte, selbst die unpersönlichste und unschuldigste der bloßen Topographie. Die hochherrlichen Dichtungen des Mittelalters, das einzige, was das Latein an Klangschönheit, an kerniger, fesselnder und eigenständiger Rhythmik hervorgebracht hat, die kanonische Dichtung des 6.—8. Jahrhunderts nach Christus wird vollständig vorent-

halten; der katholische Schüler kannte nicht einmal die herrlichen Texte der Hymnen, die er an hohen Feiertagen anhören oder mitsingen mußte. Denn, o Grauen, das ist ja kein „klassisches" Latein. — Ach und hier, wo ich schließe, habe ich das Bewußtsein, all das Angeführte ist ja der allerkleinste Teil unserer intellektuellen und moralischen Misere von damals!

Sofern die hier skizzierten Zustände bleibende und allgemeine sind — nach Walter B l o e m und vielen anderen könnte man es fast vermuten —, so muß man doch sagen, was wir Schüler von damals ohne besondere geistige Anstrengung, einfach als mechanische Wirkung unseres Drills empfanden: die 2—3 Minuten, die ein normaler Mensch braucht, um die gänzliche Hohlheit in der Erfindung der Redensart (Begriff ist zuviel gesagt) der formalen humanistischen Bildung einzusehen, hat denn doch schließlich jeder übrig. Wer verweigert, im Interesse des Gemeinwohles so lange redlich nachzudenken, der gehört ganz gewiß nicht zu jenen, die an leitenden Stellen in dessen Dienst stehen dürften. Darüber wegzusehen, ist heute bewußte Unwahrheit, Nachlässigkeit oder Neid auf die Jugend. Gewiß gibt es unbegabte Köpfe und träge Konstitutionen, aber hier hat ihnen die Zeit denn doch genügend vorgearbeitet. Im obigen Falle gibt es keine Entschuldigung für alle jene Instanzen und Persönlichkeiten, die hier Reformen anstreben könnten, als e i n e: ich bin zu faul. Unter denen, die sich mit denkbarer Schärfe über ihre Gymnasialbildungs-

erfahrungen ausgesprochen haben, stehen Kaiser Wilhelm II., Geheimrat Wilhelm Ostwald, deren Zeugnis schon allein gegen das ganze System hinreichen würde. Wenn es heute aber anders ist als damals, bitte ich das Gesagte als Kulturbild aus der Vergangenheit aufzufassen und sich zu freuen, daß solche intellektuell-ethische Greuel glücklich überwunden sind. Das eine aber steht außer aller Frage: wenn aus irgend einem von uns damaligen Absolventen etwas vernünftiges geworden ist, so geschah dies nicht infolge sondern trotz unsrer „Gymnasialbildung".

Aphorismen zur Erziehung des Musikers

(Niedergeschrieben nach einer Seminarstunde unter Leitung Arthur Seidls)

Von

Paul Marsop-München

Es ist ebenso unsinnig, zu fragen: wie werde ich Erzieher? als: wie werde ich Künstler? Der rechte Erzieher ist Künstler — er formt das kostbarste Edelmaterial, die menschliche Seele. Und zum Künstler muß man g e b o r e n sein.

* * *

Ein Buch ließe sich schreiben mit dem Titel: Die Künstlerschaft der Mutter. Darin ein besonders feinpsychologisch durchzuarbeitendes Kapitel: Von der musikalischen Mutter. Die wahre Mutter treibt keine Pädagogik nach Leitfäden, sondern erfindet. Erfindet gemäß der Eigenart ihrer Kinder.

Wehe den Lehrern, denen das Geschick die liebevoll mitschaffende Mutter versagte!

* * *

Ein neuer Schüler tritt bei mir ein. Erste stille Frage, die ich mir vorlege: wie war er wohl als Kind?

* * *

Erste Frage an den Schüler: was treiben Sie, wenn Sie mit Ihrem täglichen Musikstudium fertig sind?

* * *

Hier ist ein schlichtes Thema! Bitte improvisieren Sie etwas darüber, so gut es just geht. — Sie haben nicht das kleinste bischen Fantasie? Und Sie wollen der Fantasie Bachs und Beethovens folgen? Gehen Sie zu meinem Kollegen Willibald Trapezwurstler. Er unterrichtet in der schwedischen Heilgymnastik und im Klavierspiel.

* * *

Ein zweifellos begabter junger Mensch trägt mir Mozarts Amoll-Rondo vor. Er ist lang aufgeschossen, geht vorn übergebückt, hat trübe Augen hinter scharfen Brillengläsern, hektische rote Flecken auf den Wangen. Kleine Einzelheiten im Spiel gelingen wundervoll; im Ganzen macht die Leistung den Eindruck kläglicher Zerfahrenheit. „Wie alt sind Sie?" „Siebzehn Jahre." „Wann bekamen Sie den ersten Unterricht?" „Mit sechs Jahren." „Haben Sie viel geübt? Zu welcher Tageszeit?" „Anfangs eine, dann zwei und mehr Stunden. In den letzten Jahren nur nach dem Abendessen, oft bis Mitternacht. Die Freipause über Mittag, der ganze Nachmittag und der Morgen bis zur ersten Lateinstunde gehörten den Schularbeiten."

Ich schreibe an den Vater des armen Burschen: „Sie haben das musikalische Talent Ihres Sohnes ruiniert. Es ist heller Wahnsinn, einen durch die

Schule überlasteten Jungen mit einem regelmäßig zu erledigenden Pensum an den Klaviersessel zu schnallen. Hätten Sie ihm gestattet, sich nach Lust im Freien herumzutummeln und sich Nachts ordentlich auszuschlafen, so würde er, bei seiner guten Anlage und Liebe für die Musik als gekräftigter junger Mann den Erwerb einer annehmbaren Technik binnen kurzem nachgeholt haben.

Sie sind ein Verbrecher und sollten nach Neu-Caledonien transportiert werden! Zusammengeschmiedet mit dem Direktor des philologisch angetünchten Zwangs- und Marterhauses, Gymnasium genannt, wo Ihrem Kinde das Rückenmark und der Lebensmut gebrochen wurden." —

* * *

„Bitte singen Sie mir das Volkslied, das Ihnen das liebste ist!" „Ach — — ich fing gleich mit Schumann und Brahms an. Von Volksliedern kenne ich nur — — sehr wenige." „Tut mir leid: unsere Wege trennen sich."

* * *

„Sie spielen die Melodie ohne überzeugenden Ausdruck. Bitte singen Sie sie einmal!" „Ich habe keine Stimme." „Aber Sie haben doch ein Herz!"

* * *

Das Fenster meines Unterrichtszimmers geht aufs freie Feld. Ich lasse den Schüler hinausblicken, während er mir vorsingt, was er zu Hause memoriert hat. Singen heißt: seine Übereinstimmung mit

der Natur kundgeben. Ein paar Blumen auf dem Instrument tun zehnfach bessere Dienste als die Benutzung der neuesten Phrasierungs-Ausgabe.

* * *

Es gibt Philologen der Mechanik. Sie träumen, ein Schüler nähme einen verkehrten Fingersatz, und erwachen in Schweiß gebadet.

* * *

„Herr Lehrer, ich weiß mit dem Klavier nichts anzufangen!" „Um so besser: dann können wir zur Musik übergehen."

* * *

Ich nehme meinen Pflegling zu einer Übungsstunde mit, in der zwei andere Schüler vierhändig vom Blatt spielen. Mein junger Freund soll mir sagen, welcher von beiden „Exekutierenden" musikalischer ist.

* * *

In einer schönen gotischen Kirche auf der Orgelbank. Ein Toccata von Bach ist aufgeschlagen. „Suchen Sie sich die Architektur des Gotteshauses nach ihrem Aufwachsen, ihrer Raumgliederung und Auszierung klar zu machen. Danach versenken Sie sich in die Architektur des Tondichters."

* * *

Kompositionsunterricht. Dem Vorgeschritteneren wird ein Gedicht von Uhland oder Möricke vorgelegt. Er muß es wiederholt laut lesen, bis sich einwandfreie Betonung und frischer Fluß eines be-

seelten, schlichten Vortrages miteinander verschmelzen. Dann hat er darüber zu fantasieren, so zwar, daß er zuerst einen musikalisch-poetischen „Auftakt" gibt, und hierauf die einzelnen Phasen in der Entwicklung des lyrischen Gebildes sich zu deutlichem Erkennen voneinander abheben läßt.

* * *

Eine andere Aufgabe für den begabten jungen Musiker. Ich weise ihm Gesangsmelodie und Begleitung einer ihm noch unbekannten klassischen, dramatisch lebensvollen Arie aus einer Oper oder einem Oratorium. Er soll dazu einen Text entwerfen. Der Reim Nebensache.

* * *

Mit dem Schüler im Symphoniekonzert. Wir machen aus, daß wir uns weder in den Pausen noch nach der Beendigung der Veranstaltung über das Gehörte unterhalten. Doch einen Tag darauf gehen wir mitsammen den Bericht eines angesehenen Kritikers durch. Mein Schutzbefohlener hat davon einen zweifachen Nutzen. Er schärft, seine eigenen Eindrücke nachprüfend, seinen Blick für das Wesentliche. Ferner macht er sich frühzeitig klar, daß der Kritik, wie sie sich heute noch durchquälen muß, letzten Endes meist nur obliegt, die geschäftlichen Beziehungen zwischen den Künstlern und dem mit dem Annoncenbetrieb sein Geld verdienenden Zeitungs- oder Zeitschriften-Verleger durch mehr oder weniger sachliche Auslassungen zu verschleiern. In summa: der Musiker ist derart zu er-

ziehen, daß er Musikkritiken mit dem stillen Lächeln des Verstehenden liest — oder überschlägt.

* * *

Im Museum. Die Affektsprache musizierend dargestellter Engel bei Albrecht Dürer und bei Fra Angelico oder Melozzo da Forli. Das Einheitliche im Empfindungsausdruck italienischer Malerei und Musik, deutschen bildnerischen und tonkünstlerischen Schaffens.

* * *

Gemeinsames Durchgehen Shakespearischer Dramen, in denen der Musik eine wichtigere Rolle zufällt. („Othello", Akt V; „Macbeth", Akt I und III; „Romeo und Julie", Akt I; „Kaufmann von Venedig", Akt V.). Nachweis, weshalb die in Rede stehenden Szenen, unbeschadet eingeflochtener Lieder und grundierenden Instrumentalgewebes, vom Dichter nicht musikdramatisch, sondern im Sinne des gesprochenen Schauspiels innerlich geschaut und bühnengemäß ausgestaltet sind.

* * *

Der Fehler der meisten Lehrer — und der meisten Unterrichtspläne: es soll zuviel „Stoff" verarbeitet werden! Das landläufige Ergebnis: oberflächliches Allerweltsanschmecken. Der Durchschnittsgebildete liest zu vielerlei durcheinander, der Durchschnittsschüler schluckt hundertmal mehr Nahrung ein, als er geistig und seelisch verdauen kann. Ich verpflichte mich dazu, mit einem befähigten Zögling ein volles Jahr lang drei oder vier Bach-

Fugen so zu studieren, daß ich ihm immer wieder Neues aufzeige.

Vergessen wir doch nicht, daß aller Unterricht nur Vorbereitung zur Selbsterziehung sein kann! Daß man auch keine ausgewachsene Literatur in einen zwei-, drei- oder vierjährigen Kursus zusammenzupressen vermag! Oder wir sehen es schlechtweg auf das Einpauken eines „zureichenden Konzert-Repertoires" ab. Dann sind wir sind jedoch Handwerker, keine Lehrer.

* * *

Nichts törichter, als einem werdenden Künstler, der die Zwanzig kaum überschritten hat, für die Wiedergabe einer „Appassionata" Vortragsregeln einzubläuen. Wir sind lediglich im Stande, die in der Entwicklung Begriffenen insoweit zu fördern, daß wir ihnen Hilfsmittel an die Hand geben, die von ihnen, je nach Individualität und Temperament, angewendet werden können, sobald sie später zur seelischen Reife gediehen sind. Will sagen: sobald sie etwas erlebt haben. Nur zu oft wird darin gefehlt, daß der Unterrichtende gedankenlos beim Schüler sein eigenes Erlebt-Haben voraussetzt.

* * *

Der Lehrer und die Schülerin: ein besonders schwieriges Kapitel! Die Frau ist, wie für alles Ernsthafte, so auch für die Kunst nur durch das Medium der persönlichen, dem Manne entgegengebrachten Sympathie zu gewinnen. Versteht es der

Lehrer, diese Sympathie zu erwecken, sich aber den Anschein zu geben, als ob er ihr Vorhandensein nicht bemerke, dann wird er sich über Mangel an Folgsamkeit und nachfühlendem Verständnis nicht zu beklagen haben. Im Übrigen kann man gegen eine Frau nie ritterlich genug sein. Zumal in einer Vertrauensstellung.

* * *

Das Rubato: das Springende, Gleitende, Überraschende, Unberechenbare ist es vor allem, was den Mann an der Frau entzückt. Wenn er ihr nicht gerade als Musikpädagoge gegenübersteht. Also als einer, der auf rhythmisch festgeschlossene Darstellung zu halten hat. Es dürfte mit dem Naturell der Frau zusammenhängen, daß sie geneigt ist, einem Viervierteltakt stets ein Sechzehntel zu viel oder zu wenig zu geben. Sie zählen lassen hilft nichts: denn jede Einheit ist für sie elastisch. Kaum bleibt etwas anderes übrig, als ihr mit ruhiger, doch unerbittlich fester Willensanspannung den Rhythmus nach Möglichkeit zu suggerieren. Die Logik des Mannes ruht im Willen, die der Frau im Gefühl. Ich weiß nicht, welche von Beiden die bessere ist. Nur ziehe ich im Bereich der rhythmischen Erziehung die maskuline vor.

* * *

Fachmusiker lehnen sich dagegen auf, daß Lehrer, will sagen Volksschullehrer, als Chorleiter tätig sind. Mit Unrecht, wenn solche Lehrer sich als sattelfeste Musiker bewähren — und so lange

es noch eine ansehnliche Zahl von Fachdirigenten gibt, deren außermusikalische, allgemeine Bildung hinter der unserer heutigen Volksschullehrer erheblich zurücksteht. Chorpädagogik ist für den, der sie richtig erfaßt, eben nicht allein Anwendung der Disziplin im Wege des Kapellmeisters, sondern Gesamterziehung. Auf die versteht sich in unseren Tagen der deutsche Volksschullehrer vortrefflich — dreimal so gut als der Gymnasial- oder Real-Ordinarius und zehnmal so gut als der Universitätsprofessor. Dem „Musiklehrer der Zukunft" will ich gern einige Lücken im theoretischen oder historischen Wissen verzeihen, wofern er mir den Beweis liefert, daß er mit seiner Arbeit den ganzen Menschen ein Stück vorwärts bringt.

* * *

An allen Konservatorien müsste jahraus, jahrein ein Kursus für Pädagogik durchgeführt werden. Jeder Schüler hätte daran teil zu nehmen. Der eine, der sich heranschulende Orchester- oder Chorleiter, würde dort das planmäßige Anordnen, Zusammenfassen, Gebieten, der andere, der aufstrebende Orchester- oder Ensemblespieler, das sich Ein- und Unterordnen lernen. (Auch ein Liedvortrag mit Klavierbegleitung soll ein sorgsam ausgeglichenes „Ensemble" sein.)

* * *

Für die Reform des Musikunterrichts gilt das gleiche „neue Gesetz", das der Reform unseres ganzen Bildungswesens, von der Volksschule bis

zur Universität, zu Grunde zu legen wäre: Anschauungsunterricht, nicht Lernunterricht! Und durch Anschauungsunterricht Vorbereitung für das Leben!

* * *

Der Jugend kündigt sich das Leben hinter bergenden Schleiern an — wie der Wanderer durch Frühnebel die tagfreudige Landschaft ahnt. Hebe die Schleier mit sorgender Vorsicht, damit nicht ein grell eindringendes Licht die noch ungekräftigten Augen schmerze!

Das aesthetische Allgemeingesetz

Von

Hermann Stephani-Eisleben

Ein Problem gibt es, in dem die ganze Ästhetik vom Schönen gipfelt: Wie fassen wir den Wert eines Kunstwerkes; welche Faktoren sind es, die ihm gegenüber unser Urteil bestimmen; wie gelangen wir vor hohen Kunstschöpfungen zu dem unmittelbaren Eindrucke von genialer Offenbarung, während innere Dürftigkeit sich uns im glänzendsten Gewande nicht zu verhüllen vermag?

Greifen wir ein wenig weiter aus.

Wer einmal auf langhingestrecktem Eilande mitten im Meere geweilt und auf hochragender Klippe am Ende der Längsausdehnung gestanden hat, der entsinnt sich vielleicht eines merkwürdigen Anblicks: war ihm vorher das Meer als kreisrunde Scheibe im Bewußtsein, in deren Mittelpunkt er sich zu befinden glaubte, so gewahrt er jetzt plötzlich, wie die unendliche Ferne in der Richtung der Insel zu wachsen scheint, während sie sich nach rückwärts zusammenpreßt — dort weitet sich ihm der Horizont zur Ellipse und verliert sich schier ins Unermeßliche, aber rückwärts am Fuße der Klippe beginnt die Meeresflut sich zu stauen und wie zu

einem Wall aufzutürmen, der den der Insel abgewandten Horizont lebhaft fühlbar einengt. Vielleicht ist ihm da die Ahnung aufgestiegen, daß seine Sinne dem Unendlichen gegenüber wohl stumpf bleiben möchten, fänden sich in der endlichen Ausdehnung nicht Maßstäbe, an denen er die Überlegenheit des Unendlichen immer wieder erproben könnte, ja daß die Vorstellung eines Unbegrenzten wohl ganz ohne Widerhall in seiner Seele verbliebe, könnte sich diese Kraft der Überlegenheit in dem Verkleinern aller gewöhnten Verhältnisbestimmungen nicht unaufhörlich von neuem betätigen.

Diese Tatsache der an Verhältnisbeziehungen geknüpften Eindruckskraft und Wertungsmöglichkeit der Objekte gewinnt an Bedeutung, handelt es sich um menschliche Kraftbetätigung. Insbesondere Kunstgebilden gegenüber ist uns ein überaus feines Gefühl eigen für die Intensität geoffenbarten Wollens. Da die Natur so absolut mühelos, gleichsam selbstverständlich und jedes Anspruchs beabsichtigter Wirkungen bar zu walten scheint, so empfinden wir in einem verborgenen einheitlichen Rhythmus das Geheimnis ihres Webens, in den Äußerungen organischer Lebenstriebe das Geheimnis ihrer Kraft um so unmittelbarer. Ähnlich im naiven Kunstwerk. Engen wir jedoch das Spiel des Zufalls oder unbewußter Eingebung ein und lassen an seine Stelle die Leistung zielbewußter Arbeit treten — um so größer finden wir, wächst unsere Vorstellung von Erfolg, um so schwerer sind wir

zufrieden zu stellen. Eine mit ein paar Strichen hingeworfene Landschaft führt unsere Einbildungskraft auf ein unbegreiflich potenziertes Vermögen, das aus der kleinsten Betätigung Leben erblühen läßt; eine Zeichnung, die sich mit Lineal und Zirkel abmüht, erstickt den Gedanken an künstlerische Fähigkeit im Keim, und sie vermöchte die stärkste Unlust hervorzurufen, wollte sie mit solchem Anspruche auftreten, denn nun wird uns der Mangel an innerer Kraft eindringlich, und es gibt nichts, was uns tiefer verletzte.

So betonen wir etwa den Vorzug der Schnitzmesserarbeit vor dem Holzguß. Sie wahre, sagen wir, den Charakter, die Eigenwilligkeit des Materials. Allein was wir dabei erleben, ist im Grunde dies:

Wir bewältigen einmal das Material zugleich mit des Künstlers Hand, deren zielbewußtes Wirken wir zu sehen glauben, und zwar in um so höherem Grade, je deutlicher wir am Materiale wahrnehmen, wie jede einzelne Handlung ihm abgerungen werden muß.

Des weiteren fühlen wir gleichsam die Kraft des künstlerischen Zeugungstriebes, der sich vor uns betätigt nach einem Gesetz der Relativität von aufgewendeter Mühe und erzieltem Erfolg: Die Intensität aber dieser Kraft, die im umgekehrten Verhältnis zur Größe der Mühewaltung steht, wird uns zum Gradmesser der Intensität des künstlerischen Genusses.

Und muß endlich die Energie dieser inneren Kraft wachsen mit dem Widerstande, den ihm das

Material entgegensetzt, so werden auch um so höhere Wertinhalte ins Dasein gerufen werden, je mehr es ein Ringen mit seiner Sprödigkeit, seiner Eigenwilligkeit gilt: bei anmutigen melodischen Figurationen greifen wir gerne zum wohlklingenden und leicht ansprechenden Flötenklang — Regungen, die aus tiefstem Herzen hervorbrechen, entringen sich allein dem herben, sinnlich fast unschönen, überscharfen, obertonreichen Klange der Oboen, des Englisch-Hornes oder auch der Streichinstrumente, welch letztere dafür die innere Dynamik durch Bewegung von Hand und Arm in einer unendlich feinen Abstufung des Ausdrucks nachzubilden wissen.

Es liegt also eine dreifache Wechselbeziehung vor. Vorausgesetzt sind dabei die formalen Kennzeichen eines schönen Kunstwerks überhaupt: eine gleichmäßige, allseitige Durchleuchtung des Sinnlichen mit geistigem Gehalt, und eine vollkommene und bis ins einzelnste gehende Sparsamkeit in der Entfaltung der künstlerischen Mittel nach dem Prinzipe des kleinsten Kraftaufwandes (worüber man in des Verfassers „Das Erhabene, insonderheit in der Tonkunst, und das Problem der Form“ Leipzig 1907 einiges Nähere findet). Dann darf man sagen:

Bei gegebener künstlerischer Kraft wird die Arbeitsleistung eine um so größere sein, je eigenwilliger das Material sich gebärdet.

Weiter: Das Kunstwerk steigt in der Bewertung, je mehr es bei gegebener Sprödigkeit des Stofflichen, bei gegebener Schwere der Bedingun-

gen seiner Inkarnierung den Eindruck des Leichten, Elastischen, frei in sich Beruhenden macht.

Endlich: Das Kunstwerk erzwingt sich unsere Hochschätzung in um so höherem Maße, je mehr sich bei gegebenem Aufwande an Mühewaltung (etwa bei gegebenem Stande technischen Vermögens) erweist, mit welcher inneren Kraft es dem Materiale erst abgerungen werden mußte.

Wir können nun versuchen, das Ganze auf eine Formel zu bringen. Jene zwei formalen Kennzeichen eines schönen Kunstwerkes wiederum zur Voraussetzung erhoben, ergeben sich ohne weiteres und mit dem Eindruck des Selbstverständlichen folgende zwei doppelten Beziehungen in doppelter Richtung: Um so geringer muß das Talent sein, je größer sein Kraftaufwand und je kleiner doch zugleich die Eigenwilligkeit des Materials war; um so gewaltiger ist die künstlerische Zeugungskraft, je leichter alle Widerstände überwunden erscheinen, wiewohl die stoffliche Eigenwilligkeit nur um so zäher sich gebärdete.

Fassen wir denn unsere drei, zur Begriffsbestimmung des Schönen uns unerläßlich dünkenden formalen Grundfaktoren in einem Satze zusammen. So möchten wir etwa sagen:

Soweit es die Eigenart der künstlerischen Idee gestattet, durchdringe sich der sinnliche Stoff mit seelischem Gehalt, bei vollkommener Sparsamkeit in der Entfaltung der künstlerischen Mittel nach dem Prinzipe des Kleinstenkraftaufwandes, gleichmäßig,

allseitig, restlos. Dann wird das schöpferische Vermögen zu einer um so intensiveren Offenbarung gelangen, mit je (im Verhältnis zur Schwierigkeit der in ihm ruhenden Bedingungen) leichterer Mühewaltung der sinnliche Stoff bewältigt erscheint.

Es sei beispielsweise ein plastisches Kunstwerk gegeben. Hier wird die künstlerische Kraft des Genius sich um so eminenter erweisen, je völliger, restloser seine körperlichen, seelischen, geistigen Lebenspotenzen im Stofflichen verkörpert und aufgegangen sind; dieses Leben wird um so kraftvoller und mannigfaltig differenzierter in die Erscheinung treten, je einheitlicher und zweckvoll durchdachter es sich gibt; schließlich aber — und zwar nur um so bewunderungswürdiger, je charakteristischer dabei die Natur ihre Rechte behauptet[1]) — wird der Kunstschöpfung eine umsoviel höhere Bewertung gebühren, einer je geringeren Entladung ihre innere Fülle nach außen bedurft hat, sich unmittelbar kundzugeben, mit je geringerem Aufwande erregter Mienen und Gesten etwa, je ruhiger also, je selbstverständlicher sie sich gibt.

Natürlich haben sich im Laufe der Entwickelung einer jeden Kunst die Zweckmäßigkeitsmomente, dem Stofflichen eine immer gesteigerte Anpas-

[1]) Mit ihrem ästhetisch-regierenden Spiele des Zufalls: (z. B. als Patina), oder als Eigenwilligkeit des Materialcharakters (z. B. bei der Holzplastik, als Rustika, im Oboenklang, in Realismen des Wortausdrucks).

sungsfähigkeit zur Empfängnis und Verkörperung geistiger Inhalte zu erringen, ganz allmählich instinktiv entwickelt und sind dann von der jeweils neuen Generation gleich von vornherein als konstanter Vorstellungsfaktor in den künstlerischen Schaffensprozeß mit hineingenommen worden. Wir sind aber sehr wohl auch in der Lage, echte, wennschon unbeholfene Kunst von flacher Routine zu scheiden und etwa, wo wir's heut' so herrlich weit gebracht, in den bisweilen ungeschicktesten und einfältigsten Werken einer vergangenen Zeit die geniale Kraft herauszufühlen und aufs tiefste zu genießen; fanden wir doch: eine Kunstschöpfung muß sich unsere Hochschätzung in um so höherem Maße erzwingen, je mehr wir dem jeweils erreichten Stande des technischen Vermögens entnehmen, mit welcher inneren Kraft sie der Materie erst entrungen wurde. Und auch gegenüber den eigentümlichen Verhältnissen, die etwa bei der Wertung eines in gebundenem, strengem Stile gehaltenen oder sich nur diatonischer Dreiklangsfolgen bedienenden[1]) musikalischen Kunstwerkes bestehen, und die gleichfalls ein feiner entwickeltes ästhetisches Urteilsvermögen erfordern, wissen wir uns Rat: Betrachten wir nur jedesmal das eine der drei Bestimmungsstücke als gegeben und schalten wir es aus — hier ist es der Schwierigkeitsgrad der äußeren Bedingungen für die Inkarnierung des inneren Ge-

[1]) Es sei dabei von dem uns heute fremdartig anmutenden harmonischen Charakter dieser Dreiklangsfolgen in Kirchentonarten abgesehen.

haltes, die Sprödigkeit des Stoffes in der Frühzeit der Tonkunst.

Wollen wir aber unserem Allgemeingesetze künstlerischen Schaffens und Wertens die ihm zukommende Norm anfügen, so dürfen wir etwa sagen:

Schaffe im Gebiete des Schönen[1]) so, daß deine Eingebung den Stoff reich, kraftvoll und einheitlich mit Leben durchdringe und einen frei in sich beruhenden künstlerischen Organismus erzeuge.

— Recht allgemein gehalten und eigentlich doch selbstverständlich! Gewiß. Vielleicht aber auf ästhetischem Gebiete nicht minder allgemeingültig, wie auf erkenntnistheoretischem:

Denke so, daß der Ablauf deines Vorstellungslebens sich bestimme nach dem sachlichen Rechtsanspruch seiner Gegenstände, vorgestellt zu werden,

oder auf ethischem Kants:

Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.

Schließen doch alle Normen, die über die Sphäre eines reinen Formalprinzipes hinausgreifen und positive inhaltliche Vorschriften geben, damit von vornherein die Pflicht in sich ein, diese Vorschriften gegebenen Falles zu übertreten. Etwa: Du sollst der Obrigkeit, der Sitte — du sollst deiner sittlichen Überzeugung folgen u. s. f. u. s. f. Welche Bedingtheit ihres Wertes, welcher Grad von nur

[1]) Über das Gebiet des Erhabenen und seinen aesthetisch-negierenden Charakter vgl. a. a. O.

relativer Gültigkeit damit jeglicher Kunstlehre zukommt, wolle man vielleicht am Beispiele der Musiktheorie in des Verfassers oben erwähnter Schrift Seite 40 ff. des Näheren prüfen.

Das logische, das ethische, das ästhetische Allgemeingesetz, eines haben alle drei gemein: Sie abstrahieren von jedem konkreten Gehalt, erweisen sich als reine Formalprinzipien und fordern unbedingte, unwiderrufliche, absolute Allgemeingültigkeit.

Es erschien an der Zeit, daß dem logischen (denke sachlich) und Kants ethischem Allgemeingesetz nunmehr das ästhetische an die Seite gestellt werde.

Betrachtung über den Wert der Geschichte

Von
Rudolf Pannwitz-Oberau a/Loisach

Das Wissen des Vergangnen ist nicht zu unterschätzen. Nur liegt sein Wert nicht wo sein vermeinter Nutzen liegen soll. In keinen großen und ewigen Dingen werden wir dadurch weiser, und in den minderen Dingen nicht selten dümmer als klüger. Der Nutzen aller Werte ist mehr als zweifelhaft. Reiches Wissen des Vergangnen ist aber ein hoher Wert, eine verschwenderische Ausrüstung unserer stolzen Menschenseele. — Und keine Ausrüstung allein von außen, sondern eine wesenhafte Verwandlung. Und jene Weitung des Horizontes, die mit Recht gepriesne, doch erst das wenigste. Das Entscheidende ein Zauber der tief organisch um- und umwälzt. Mächtigste Erlebnisse, unter einander verschiedenste, dennoch aus einem Ursprung: der Gegenstellung der gewesnen Wirklichkeit zur gegenwärtigen, die nun an einander sich erregen, beleben, gewaltig steigern. — Das Gewesne erscheint zunächst schattenhafter, unsicherer, verwirrender und minder erkennbar. Aber schon wirkt sein Wunder, das unerschöpfliche: daß hier etwas nicht ist und dennoch ist. Und dies erzwingt ein fast

abergläubisches Verhältnis: das Gewesne wird mit mehr Ehrfurcht, würdigem Abstand, verlockter Liebe aufgesucht und empfunden als das was man noch betasten kann. Zumal wo man es, als Trümmer oder unverfallenes Denkmal, trotz und unbeschadet seiner Entrücktheit sogar betasten k a n n.

Durch jede Bereicherung allein des einfachen Wissens um Vergangnes wird uns die Welt in ihrem Grunde verändert. Im physikalischen Sinne am meisten und stärksten dadurch daß unser Gegenwartspunkt aufhört Mitte zu sein, wir, und sei es auch etwa in einem Traume, andere Punkte die auch Gegenwartspunkte gewesen, samt vielen ihrer Umkreise uns irgendwie eindringlich vorstellen. Damit ist das Haupterlebnis aller geistigen Optik: die Perspektive, schon vorbereitet. Eine andere tief verändernde Wirkung ist die chemisch zu fassende: das Element des Vergangenen und das des Gegenwärtigen zersetzen und durchlagern einander durch fortwährende Anziehungen und Abstossungen ihrer Einzelelemente: so daß neue Geisteskörper sich ausbilden, und dichtere, füllevollere, stoffwandelbarere, die ihrerseits dem Lebenselemente selber, wie es früher jetzt und künftig besteht, sich innig nähern. Eine dritte Wirkung des einfachen Wissens ums Vergangne ist die folgende organische: das scheinbare ewige Sein wird kenntlich als ein unvergängliches Werden. Freilich ist der Schulstreit um Sein oder Werden belanglos, belangvoll aber die Tatsache daß fest nur der Wandel und die Wiederkehr sind, also alle höhere Wahrheit nicht in Be-

griffen und Begriffe-Ordnungen, sondern in Formen und Rhythmen sich aufbaut.

Hier überall ist der Urheber ein einfaches Wissen um Vergangnes. Was man Geschichte nennt: die genaue zeitliche oder gar eine gesetzliche Gedankenkette, fehlt. Dafür ist das Erfahrungsgebiet so weit und bunt als möglich: die Erinnerungen des Großvaters, das eigene Leben, das Wachstum eines Baumes, ein Muschelfund auf Bergen, was es auch sei . . Und man unterschätze dieses alles nicht: es sind die wahren, die Erd- und Lebensquellen der gerade geistigsten Geschichte. Wogegen bei der philosophischen Wissenschaft Geschichte der fruchtbare Teil des Geschichtlichen (es gibt auch einen unfruchtbaren) von dem unfruchtbaren Teil des Philosophischen (es gibt auch einen fruchtbaren) vampyrisch aufgezehrt wird. Welches übrigens der lebensvolle Burckhardt auf seinen einsamen Pfaden oft bedacht hat. Und welches unseren tiefsten Geschichtsdenker Breysig zwischen buntrandigen Schranken hält. Erst auf einer Stufe hoch über aller sogenannten Philosophie und aller sogenannten Geschichte würde eine fruchtbarste Berührung der beiden Gegengewalten möglich. — Gründende Geschichtsforschung begegnet sich mit der allerflachsten darin daß sie das Anekdotische hochhält. Sie ist nämlich soweit erfahren und sogar weise geworden daß sie an keine geschichtlichen Wahrheiten mehr glaubt, sondern an lauter Halb- oder Ganz-Feststellbarkeiten die — an sich tot — erst Leben erhalten wo sie zum Mythos zusammen-

wachsen. So denn schon in den langen Volksüberlieferungen und in den krystallenden Auffassungen der Großen. Solche Forschung aber unterscheidet nunmehr zwischen jenen vielschichtigen Volksmythen und jenen schöpferischen eines Einzelnen, zumal geholfen von den Wirklichkeits-Resten, bedenkt all jener Mythen Wirrheit und Bedingtheit, wunderlichste Verflechtung auch: um zu einem eignen gestaltet-neuen, verantwortlich gewogenen Mythos selbst vorzudringen. — Dem Anekdotischen verwandt durch Unmittelbarkeit und Eindruckskraft sind die geschichtlichen Denkmäler: das Gebaute, Gebildete, Schaubare, Tastbare, und ähnlich auch wirkliche echte erhaltne Worte. Dies sind die starken, die ewigen Quellen, und zu deren übervielen jeder der Sinne hat gelangen können. Sie wiegen noch immer jede wissenschaftliche Zusammenstellung und Ausdeutung tausendfältig auf (worüber leider täuscht, daß bei der Abgestumpftheit aller reinen Wahrnehmungsvermögen erst durch grenzenlose gelehrte und verdrehte Umständlichkeit eine Einstellung auf die großen Wirklichkeiten erzielt zu werden pflegt).

Auf solche ursprüngliche Weise und ohne alle Mittel entsteht das Erlebnis der Geschichte — wenn auch nur in starken Naturen, aber was sind die schwachen? Und ebenso, ja durchaus darinne, entsteht in Frische und Jung, die geschichtliche Kritik. Alle großen Überblicke und Gleichgewichte über große Menschen, große Zusammenhänge, große Epochen werden am sichersten so gewon-

nen. Sie gehen verloren in dem Maße in dem man sich von dem Urerlebnisse entfernt, anstatt, aller Mittel und Hülfen sich sehr vorsichtig bedienend, nun in der Richtung des Urerlebnisses, und immerfort in ihm stehend, stetig weiter zu schreiten. (Es sei denn man sei Geschichtsgelehrter und wolle als solcher lauter Einzelnes um jeden Preis richtig herausbekommen, welches nicht zu verehren aber auch nicht zu verachten ist.)

Das Urerlebnis Geschichte erzeugt den Wert Geschichte. Diese unvergleichlich bedeutende Lebensbahn wird in vielfältigen schwierigen Kurven, die man von Fall zu Falle nachzeichnen möge oder nicht, auch von der Wissenschaft Geschichte mannigfach durchschnitten. Der ringende Nabel ist: der Zweifel an der Möglichkeit geschichtlichen Erkennens überhaupt. Er muss zu Ende gerungen werden. — Die Einwürfe gegen die Erkennbarkeit des Vergangnen sind nur töricht, aber was unter ihnen klafft und, wenn sie beseitigt sind hervorstösst: erst das ist der tiefe Wirbel. . Das Vergangene erscheint eben weil es vergangen ist unzugänglich. Diesem Grundsatz der Schüchternheit widerspricht die Tatsache, daß es vielen fabelhaft zugänglich ist, worüber sich nicht rechten läßt. Ferner erscheint es wegen der lückenhaften und schemenhaften Überliefrung unlebendig. Dagegen aber streitet und siegt das menschliche Vorstellungsvermögen: durch die Einheit alles Lebendigen, durch seine eigne Geschlossenheit und Befruchtbarkeit, und durch das Wunder über alle

Wahrnehmbarkeit hinaus, daß das Gesamtdenkorgan ein infinitesimaler Intensitäts-Mikrokosmos ist: dadurch ist das Vergangene uns dermassen lebendig daß wer nichts von Physik versteht an Magie glauben muß (wie übrigens alle Mystik eine anspruchsvoll drapierte Impotenz des Erkennens ist, ein „Erlebnis" dieser Impotenz. .) Schließlich erscheint das Vergangene der Mißdeutung notwendig preisgegeben weil wir selber ihm wesensverschieden, und dies unüberbrückbar. Das bestätigt sich in vielen Erfahrungen — und ist das Falscheste, Fadeste. Hier herrscht stärkeres Maß. Freilich, wem das geschichtliche Urerlebnis ungewohnt ist, der wird zur Vergangenheit noch dümmer als zur Gegenwart sich verhalten: so denn alle Naiven, alle Absoluten und alle Dogmatiker. Dem Geschichtsbegeisteten aber ist die Zeitnähe und die grobe Greifbarkeit, wie unentbehrlich, unersetzlich auch in zahlloser Hinsicht, im ganz Hohen und allein Entscheidenden die engste Pforte zu Wirklichkeit und Wesen. Er wird zum Beispiel wenn er selber eine dämonische Natur ist die dämonischen Naturen aller Zeitalter wahrer verstehn als die differenzierten seines eignen. Und ist er auf Strenge und Form gewiesen, so wird er diese heftig und nahe ergreifen wo sie auch sich finden. Und sowohl die besondersten wie die allgemeinsten Erscheinungen wird er bis auf die Modelung unendlich innig überall auffassen — das Lebendigste erkennt einander stets auf die kürzeste Berührung. Den schwierigen Teppich der Kulturgeschichte richtig zu weben:

daran dürften sich dann immerhin die Dekorationskünstler verzweifeln, falls nicht auch bei ihnen die Freude an der Buntheit des Lebens selber überwiegt und günstig führt.

Wer diese leichten Schulbesorgnisse hinter sich hat, aber zu ernst ist um nun optimistisch, intuitiv und sogar künstlerisch darauf los zu „erleben“: der tritt in den Wirbel selber ein, über welchem nicht nur nur der Himmel der Unschuld, sondern auch die glatte leere Fläche der Wissenschaftlichkeit ohne zerringende Bewegtheit ruht. Es entsteht der tiefe Zweifel über Wert und Wesen des Vergangenen selber. Dieser hatte sich nur verstellt in den flachen Zweifel an der Erkennbarkeit des Vergangenen. — Dieser Zweifel steckt schon in allem mythischen Seelenglauben. Welche Beschaffenheit und welches Schicksal haben die Seelen der Verstorbenen? Allermeistens entspricht der Antwort hierauf ein Grundverhältnis zum Vergangenen. Man denke an das homerische Schattenreich mit den kraftlosen Häuptern, an das ägyptische Himmels-Spiegelbild des Ewig-Täglich-Heilig-Irdischen, an die indische und pythagoräische Seelenwanderung (die Konsequenz der Sünde- und Buße-Ethik und der Ewigen-Wiederkunfts-Physik), an die pindarischen Heroen bei Kronos und Rhadamantys (eine dorisch-apollinische Apotheose des Groß-Schönen), an die urchristlichen, die katholischen und die protestantischen Vorstellungen (ein stufenweises Nachlassen des moralischen Mythos, zugleich der historischen Energieen),

schließlich an die jeweiligen Atheismen und Ablehnungen des Jenseits-Glaubens (Konzentrationen auf die Materie Gegenwart) stets ohne Leidenschaft zum Geschichts-Urerlebnis, wie sehr auch das Vergangne verehrt, nachgeahmt, ausgegraben werde: man zuckt die Achseln, es sei, leider oder glücklicherweise, gewesen und vorbei. — Das Ziel jenes Zweifels ist die umstürzende ungeheuere Erkenntnis daß nichts Vergangenes vorbei ist oder vorbeigehen kann, daß alle Vergangenheit alle Gegenwart alle Zukunft EIN Ring ist, geschieden nur durch eine stetige Lücke unserer Wahrnehmungs- aber nicht einmal unserer Vorstellungsorgane: die sogenannte Zeit.

Der Hauptsatz selbst gehört in die Physik. Aber die Tatsache dessen was er ausspricht ist überall. So überall im Erlebnis der Geschichte. Wir zweifelten am Wert und Wesen des Vergangnen (dahin getrieben übrigens durch eigne tiefe Organe-Veränderungen und, hinzu, eine furchtbar wuchernde, dafür erlebnisarme historische Kultur). Aber es gibt ja nichts außer Vergangnes, wir sind ja selbst lauter Vergangnes, die Gegenwart ist ja, zum mindesten wie wir sie empfinden, nichts als der Ausdruck der Wahrnehmung des unbegrenzten Vergangnen, und dieses als einer titanisch plastischen, dämonisch ästhetischen Aus- und In- und Umeinandereinheit! — Wollte man selbst die Zeit für etwas

Wirklicheres nehmen als einen Notbegriff: so bliebe die Gegenwart doch nur der Indifferenzpunkt jeder jeweiligen, also stets beliebigen Perspektivstelle. Und, gerade zeitlich angesehn, aber abgesehn von dem hier so gleichgültigen Ichpunkte, wäre alles vergangen, das heisst: als Selber-Leben schon gewesen, also Aufgeschichtetes, Schichten Daseins, GESCHICHTE. Dieses Sinnes ist alles Seiende Geschichte. Hier ist die tiefste Wurzel der Geschichte. — Und dieses ist auch ihr offenbarer Wert: daß sie das Leben selber ist, befreit von der engsten Perspektive: von der Nur-Gegenwart, also das Leben als Vergangenes, mehr noch als Gehendes aber Bleibendes, ewig Vergehendes, ewig Spurhaltendes. Als eine währende Folge von Zuständen, deren Aufeinanderbau oder allgegenwärtig empfundener Reigen tausendfältig wesentlicher ist, als das vom enteinzelten Ichpunkt aus angenommene Immerfort-Vorübersein. Zuletzt macht die Fähigkeit: Sein und Werden ungetrennt als eins zu haben: das Erlebnis der Geschichte.

Und es ist die sinnlich-geistige Kraft vorhanden zu einer Vergegenwärtigung des Vergangenen die bis ans Zauberhafte reicht. Mancher will es nicht begreifen daß man mit Homeros oder Leonardo ganz eins sein könne, oder achtet es für ein überschwängliches Vermögen. Aber es handelt sich nicht um eine Wiederholung jedes Zuges, sondern um eine Glutendurchdringung, oder proteïsche Nachbildung eines Elementes. Und überdies und hauptsächlich ist das viel Rätselhaftere daß wir

einen Baum, einen Stein sehen, irgendwie fühlen können, daß wir Elementen- und organisches Gefühl haben auch wo Element und Organismus von dem unsrigen kluftend verschieden sind. Ursache ist das Leben selber — und wer hätte noch eine weitre Sache! Wir müssen festhalten daß alles was wir wahrnehmen, uns vergegenwärtigen, sei es von außen oder von innen angeregt, eben irgend eine Art Leben ist, ja, irgendwie ein Wesen mit uns selber ist: daß Wesen und Gewalten die uns bekannten Begrenzungen nach ganz anderen, ihnen eigenen, Ordnungen und Organisationen oft durchschneiden, oft wo wir vereinigen trennen, oft wo wir trennen vereinigen. Gehen wir darum auf Macht und Innigkeit anstatt auf Umfang und Genauigkeit der Erfüllung: so ist ein Endziel aller Geschichte eine nahezu göttliche Allgegenwart.

Die Geschichte die keine sich vermehrende Wissenschaft sondern ein sich steigerndes Erlebnis und ein sieghafter Wert ist: wird DIE BEFREIERIN DES GEISTES. Nicht von seinen nährenden Wurzeln, alle großen Leib und aller großen Erde, und den herrlichen Mittlern: den Sinnen — sondern von den Banden die er um sich selbst gelegt und deren manche ihm schon ewig schienen.— Die Geschichte hebt nicht bequemerweise die Zeit auf, aber sie lehrt sie erkennen und ihre Tyrannei überwinden. Sie bringt das was wesentlicher ist als Zeit und Zeitreihen. So entsteht dieses Bedeutende, daß sie die am nächsten mit der Zeit zu schaffen hat, am fernsten, freiesten über sie hinwegschafft. Sie

setzt als mächtigste Macht gegen die Zeit dasjenige dessen Gedankenlücke die Zeit nur ist: das in sich selbst gleiche, zu sich selbst stets gleich wiederkehrende Leben. Sie findet durch alle Epochen, durch alle Heroen, durch alle Massen, durch alle Bewegungen und Entwicklungen: sobald sie dem Wesenhaften am nächsten ist: immer ein Urähnliches, dessen Art und Einart mit gewaltiger Erkenntnis ergriffen seine Verschiedenheiten als minder wichtig zurückdrängt. Und diese wieder, ebenso ergriffen, verteilen sich in Zusammenhänge die jene ersten (größten) Zusammenhänge kreuzten und stoßen dorther das hier Ungleiche ebenso ab wie sie abgestoßen worden, also in die dritten, zwischengreifenden Kreise, aus denen es bedingt worden und in denen es selbst ursprünglich. Derart müßte die Gesamtlage alles Lebens erfaßbar sein, wären ihr unsre Organe gewachsen, da dies nicht ist wachsen sie ihr aber immer inniger und fülle-stärker entgegen. Und offen liegt eine unermeßlich herrliche Bahn überschwänglicher Geistes-Siege und -Werte.

Es erfolgen die letzten entscheidenden greifbaren Verwandlungen des Geistes die eine Zerstörung aller alten philosophischen und wissenschaftlichen Elementarvorstellungen bedeuten. — Anstatt Zeit der Ring der Bahnen, der Ring der Ringe: von diesemWirbel aus wird alles mitgerissen in die neue Welt (die zugleich die Nietzschesche ist, obwohl er sie mit anderem Hebel emporgehoben). Ursache und Folge, das Prunkstück aller geheiße-

nen Wissenschaft, jenes seel- und sinnlose Lineal, ist jetzt überwachsen von den Wirklichkeits-Ringen und -Bahnen, die rundgesamt vorzustellen, nicht zerhackt einreihig abzuleiten sind. Diesem gemäß ändert der entsprechende Wert ab: nicht die errechnete (scheinerrechnete) Beziehung sehr beliebig und gewissenlos angesetzter Anfangs- und Endglieder (die jeweilige Kausalität) ist zu erkennen wesentlich. Sondern es sind in ihrem göttlichen Spiel die Mächte aufzusuchen und es ist aufs eifrigste deren Läufen nachzuforschen — und das heißt: viel viel eher noch Götter und Dämonen als was man unter Gesetzen armselig verstand. Es gibt keine Tatsachen, es gibt nicht einmal Taten, sondern nur rastlos bewegte Täter. Wo sind sie? Wie treiben sies? Das ist die geschichtliche Hauptfrage. Und sie zu beantworten sind die Vorbedingungen: Rangordnung der forschenden Wesen wie der erforschten Wesentlichkeiten, das dynamische Maß überall anstatt des mechanischen, ferner: Beseitigung aller „geistes-wissenschaftlichen" — das heißt betreffend den Geist wissenlos befangenen — Begriffe-Ordnungen, Richtung auf eine meta-metaphysische ganz große PHYSIK. (Und eine solche schreit aus j e d e r bedeutenden Metaphysik nach Erlösung.)

Hier entschwindet in seine Nichtigkeit der geistesschwache eitele Entwicklungsgedanke, der sich selber noch immer lobsingt dass er die fünf Bücher Mosis überwunden — oder er steigt, sich selbst ergreifend, zur wahren Größe, geht in den

einigen Ring ein. Sein Fehler, sein Fehlen eigentlich ist, daß er überall dem Leben ausweicht: Umstände sollen aus Umständen folgen, es wird alles in Bedingungen aufgelöst, wobei die stärksten Triebfedern, die elementaren Lebensgewalten, sogar ausgeschlossen bleiben oder, noch schlimmer, durch eng organische Absichten und Zwecke roh ersetzt werden. Denn es ist keine Denkens-Kraft vorhanden, die ursprünglichen unter a l l e n Bedingungen wiederkehrenden Formen gestalthaft zu erfassen, oder gar als Lebens-Bewegungskörper kosmisch aufzubauen — es reicht nicht zur Welt-Anschauung, darum wird es „Weltanschauung"! Der Entwicklungsgedanke aber, anstatt verbreitert zu Ende gedacht, müßte sich selbst aufheben: indem er ein unendliches umfangendes Netz von bedingenden und bedingten Bedingungen ausspannen müßte (anstatt in die urtheologische Teleologie sich zu beruhigen): wo denn alle alten Dinge verzehrend und schöner gebärend der ungeheure eine einzige Lebensring vollkommen geschichtlich kreiste und ruhte — der erschütternde Umschwung des Gleichen! Anstelle der unzulänglichen zerfahrenen gestaltlosen „Entwicklung" empfängt der Menschengeist vom geschichtlichen siegenden Erlebnis den „Rhythmos", den „Typos", die „Form", nicht eine logische Struktur, sondern eine organische Plastik, und nicht eine Abstraktion, sondern eine Konkretion: des Lebendigen, Lebendigsten. Das was aus stets u n übersehbaren Bedingungen immer wieder sich herstellt, was aus seinem Urtriebe all jene Be-

dingungen mithervorbringt, was nirgend unbedingt, aber nach Macht- und Wertmaß, als Wesentlichkeit, überall über alle Bedingungen — und was nie zu errechnen, aber dennoch dem kristallschaffenden Auge zu erschauen ist. An dieser Stelle entstehn dann die neuen, die wahreren, weil höheren Ordnungen des Lebens. Cesare Borgia und Leonardo, für den der Größe versteht, unvergleichlich „gleicher" einander als sämtliche andere Maler-Charaktere etwa dem einzigen Leonardo. Wiederum, in anderer Reihe: Herakleitos Leonardo Nietzsche drei Gipfel einer bisher dreigipfeligen Kette. Und so denn durchaus die Ordnungen des Lebens selbst — als zum Beispiel die Rangordnung oder die Urweltgefühles — über die Ordnungen der bisher als das Wichtigste genommenen äußeren oder inneren Lebensausstattung. Darum der Vorzug der kulturgeschichtlichen ebenso wie der problemgeschichtlichen Geschichtsbetrachtung endlich überwunden weil durch einen leibhaften Sieger gestürzt: durch die Geschichte selber als Elementarerlebnis und Menschengeistes-wert. Die große Macht, das große Wesen, die große Epoche, das große Erlebnis, dynamisch und chemisch, organisch also, entsprechend: aus dem Seins- und Seelgrunde überstark und schicksalhaft zu erfassen: einzige Möglichkeit Geschichte als Geschichte zu treiben anstatt nur die geschichtliche Hilfswissenschaft Geschichte.

Von solcher Einsicht aus, zu der Mut und Bescheidenheit not ist, sind die überragenden Ge-

schichtserkennenden diejenigen die selber am stärksten Geschichte sind und schaffen. Ihre Unwissenheit, ihre Irrtümer seien grenzenlos (sie sind stets geringer als kleinere Naturen es ihrerart nachweisen) — aber SIE haben das Entscheidende Unersetzliche: die leidenschaftlichste, gewalthafteste Wesensweitung, -Tiefung, -Umwälzung und ewige Verjüngung durch das nie nachlassende Urerlebnis Geschichte. Der größte Geschichtschreiber den wir haben ist darum Nietzsche: denn er hat selber die Welt gedreht und ein neues Menschentum möglich gemacht.

Die Auswanderung vom heiligen Gralsberge

Variationen zu dem Thema: Ergo vivamus

Von

Paul Riesenfeld-Breslau

Zu Beginn des fünften vorchristlichen Jahrhunderts zogen die römischen Plebejer auf den heiligen Berg, um ohne die Gemeinschaft mit ihren patrizischen Widersachern Bürger einer neuen Stadt zu werden. Das ist der als „secessio plebis in montem sacrum" bekannte Vorgang. Dieses Ereignis mag dem Erörterer der Frage „Was ist modern?", Arthur Seidl, vorgeschwebt haben, als er im ersten seiner Vorträge über den modernen Geist in der deutschen Tonkunst[1]) eine „Sezession vom heiligen Gralsberge weg" erwähnte. Der moderne Vorgang ist dem antiken gerade entgegengesetzt. Damals wanderte man auf den heiligen Berg, heute steigt man von ihm herab, im alten Rom waren die Auswanderer Plebejer, in Neudeutschland sind es aristokratische Weltanschauer, in der römischen Geschichte handelte es sich um politische, materielle, in Seidls Beispiel um künstlerische, ethische

[1]) A. Seidl, Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. Vier Vorträge.

Ziele; die secessio in montem sacrum war eine Magenfrage, die secessio patriciorum de monte sacro ist eine Geistesangelegenheit; die altrömischen Demokraten wollten sich, nach des Livius Bericht, drei Meilen von Rom entfernt ansiedeln, die modernen Optimaten haben, nach Nietzsches Meinung, in einem Neuland 6000 Fuß über Bayreuth ihre Heimat. Im Jahre 494 vor Christo hatte Menenius Agrippa die Rolle des Vermittlers zwischen den Parteien übernommen, doch der Schreiber dieser Zeilen verzichtet gern auf ein solches Ehrenamt, denn er ist ganz einverstanden mit der Auswanderung der Sozialaristokraten vom heiligen Gralsberge, er freut sich sehr darüber, daß „seit Jahren schon die wachsende, entschlossene Abschwenkung der jungen Sanscülotten, vom alten Stamm der Wagnergarde ab, deutlich zu beobachten ist." Vor dem infolge dieser Ausführungen wohl möglichen Verdachte, ich sei im Jubiläumsjahre Richard Wagners zu den Abtrünnigen gegangen, schützt mich der Hinweis darauf, daß die zuletzt angegebenen Worte wieder in jenem Vortrage Seidls, des Verfassers der „Wagneriana" und Vorkämpfers für Bayreuth, enthalten sind; sie erfahren eine jedes Mißverständnis ausschließende Erweiterung in den folgenden Sätzen, ebenda S. 35: „Wir unterscheiden uns; unsere Wege haben angefangen, auseinander zu gehen. Dem romantischen Reiche der „Gnade" und des „Mitleidens" tritt neuerdings ein freiheitliches Ideal, das durchaus realistisch geforderte Recht des schöpfe-

rischen Individuums (unter Selbstverantwortung, nach innerer Veranlagung und deren Sonderentfaltung) gegenüber; der „Unfehlbarkeit des Dogmas“ die persönlich gewahrte Glaubens- und Gewissensfreiheit eigener Erkenntnis entgegen. Und in solchem Zusammenhange läßt sich wirklich sagen: Wagnern ist mit Nietzsche dasselbe widerfahren, was dem Papste ehedem mit Döllinger begegnen sollte — gerade der bedeutendste und beste Kopf seiner Propaganda hat sich „selbständig“ gegen ihn gekehrt und von ihm abgewendet. Nun ist ja natürlich nicht jeder ein Döllinger oder Nietzsche, und „Quod licet Jovi, non licet —“.

Trotz der lateinischen Warnung will ich hier versuchen, ein Döllinger zu sein — in der Hauptsache ein musikgeschichtlicher —, doch gegen das Papsttum in Bayreuth, das ich in mancher Verkörperung, z. B. in Henry Thode, unleidlich finde, will ich mich nicht unmittelbar wenden, auch zu dem „aktuellen“ Thema Parsifal hier nichts beisteuern, aber zum Arzt der Mühseligen und Beladenen, die an Parsifalitis kranken, will ich mich machen. „Die Parteigruppe der Geheimniskrämer vom esoterischen Gralskult“ (Seidl, a. a. O. S. 34) werde ich von ihrem mons sacer hinabführen und dann hinaufgeleiten in Zarathustras Bergland, dessen stolze Gipfel in blaue, sonnige Klarheit ragen, während der „heilige Berg“ von mystischem Nebel umgeben, ins schwärzliche Gewölk des Altruismus und Pessimismus, des Erlösungs- und Büßerwahns eingehüllt ist.

Mit der Aussicht von dem einen auf den andern Berg haben sich Seidl und ich ganz unabhängig von einander in mehreren Schriften befaßt. Unsere Bevorzugung des Gegenstandes und die Übereinstimmung in seiner Auffassung sind durch zwei Tatsachen zu erklären: wir haben beide die Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Geisteskultur, Musik und Weltanschauung zu Sondergebieten schriftstellerischer Betrachtung gewählt und die gerade in der neueren Ethik, Kunst und Dichtung stark wirkenden Gegensätze zwischen dem heiligen Berglande bei Monsalvat in Nordspanien und dem unheiligen Gebirge am See Urmi in Persien erlebt und kritisch-nachschöpferisch uns ihrer entäußert. Es sind die Gegensätze zwischen Parsifal und Zarathustra, Wahnfried und Sils-Maria, stoischem Altruismus und epikuräischem Persönlichkeitskult, Nazareth und Hellas, Tolstoi und Nietzsche, dem Nirwana der Buddhisten und der bunten Welt des Lebens Sansara. Mit den letzten Worten sind wir in die Welt Schopenhauers, in seine für Wagners Lebensanschauung so wichtige Ethik gelangt.

Schopenhauer tat den ersten Spatenstich zur Anlage des von „jungdeutschen" Komponisten begangenen Wallfahrerweges auf den mons sacer. „Erst im entsagenden, sich kasteienden, in intuitive Betrachtung sich versenkenden Heiligen tritt jene vollständige Abwendung vom Leben, jene gänzliche Abgestorbenheit für diese Welt und jene freudige Resignation ein, jene tiefe Ruhe und unerschütterliche Heiterkeit, jene gänzliche Meeresstille des

Gemüts, welche gründlich und für immer erlöst. Es ist dies das Nirwana der Buddhisten im Gegensatze zur bunten Welt des Lebens Sansara." Entsagung, Kasteiung, heilige Abkehr vom Leben, gründliche Erlösung — das sind Nummern des Programmes für das musikalisch-dramatische Jungdeutschenkonzert; sein Dirigent ist Wagner. Im Tannhäuserdrama treten die beiden sich gegenüber liegenden „Berge" am stärksten hervor: der unheilige Hörselberg mit seiner sinnlich-heidnischen und der heilige Wartberg mit seiner sittlich-christlichen Innen- und Umwelt. Wie hier Venus und Elisabet, so stehen sich Klingsor und die Gralshüter gegenüber.

In einem Gedicht Konrads von Würzburg, „Der Welt Lohn", wird der Ritter Wirnt von Gravenberg durch die Gestalt der Frau Welt in Entzücken versetzt; denn sie ist zauberhaft schön anzuschauen. Aber als sie ihm den Rücken zukehrt, sieht er ihn mit abscheulichem Getier bedeckt, und die Erkenntnis des wahren, nichtigen Wesens ihrer lockenden Erscheinung treibt ihn zum Kreuzzug, zur Entsagung, Reue und Buße; erst dadurch wird er der saelde (Seligkeit) teilhaft. Das Symbol des zwiefachen Bildes der Frau Welt ist das ethische Leitmotiv in der mittelalterlichen Dichtung; es verkörpert sich in den Legenden vom armen Heinrich, Tannhäuser, Parsifal u. v. a. Die mittelhochdeutschen Mythen sind die Quellen, die Wagner mit seiner romantischen Wünschelrute aufgedeckt und in den an vielen Stellen seichten Strom der alten Oper geleitet hat; schon darum spiegeln sich in

dem neudeutschen musikdramatischen Strom und seinen Nebenflüssen die düster umschatteten Gipfel des heiligen Berges. Dazu kommen die buddhistischen, durch Wagners Schwärmerei für Schopenhauer vollends lebendig gewordenen Einflüsse und erweitern das Strombett zu dem stillen, tiefen, reinen Ozean mit Namen „die Erlösung". In seiner heiligen Flut findet das Schiff des Holländers den Frieden, erquickt den Schiffsherrn und seine opferwillige Braut die Befreiung vom „Schmerz der Existenz", badet sich der bußfertige Tannhäuser gesund, empfängt Kundry die von jeglicher Sünde reinigende Taufe. Der Erlösungsgedanke im Bunde mit Gnade, Mitleid und Selbstopfer, den Stützen von Thron und Altar im Reiche des Altruismus, triumphieren fast überall in Wagners Welt, auch in den hier noch nicht erwähnten „Nibelungen", und in den schmaleren Bezirken des Nachwuchses übt gleichfalls das buddhistisch-nazarenische Dogma die Vorherrschaft aus, ist ebenfalls Schopenhauers Ethik der Willensauflösung, der Entindividualisierung und Weltverneinung der giltige Moralkodex.

Sogar bis in die sinfonische Dichtung der Gegenwart hinein hat dieser Geist — der stets verneint — seinen Odem gehaucht. Über das unlängst in einem Berliner Konzert aufgeführte Tonwerk „Mahadeva" von Felix Gotthelf las ich in den „Signalen" (1913, 11. Heft) folgendes: „An Goethes Ballade «Der Gott und die Bajadere» gelehnt tastet sich der Dichter bis zum indischen Mythus zurück. M. erwacht aus dem Schlaf des Nichts-

seins zum schöpferischen Drange. Kaum aus dem Nichts hervorgespritzt, werden die Erdensöhne eine Beute des Leidens. Da faßt M. den Entschluß, niederzusteigen und die irdischen Leiden auf sich zu nehmen, damit der Welt Erlösung werde. Goethes Bajadere heißt bei Gotthelf Maja. Ihr Schlußgesang gilt dem Preise Mahadevas und dem Nirwanas. . . . . Die dichterische und musikalische Invention Gotthelfs steht und fällt mit Wagner." Die starken Betonungen einzelner Worte rühren von mir her; der Grund dafür muß dem Leser der vorausgegangenen Betrachtungen leicht verständlich sein. Den Titel „Nirwana" haben auch Tondichtungen von Hans v. Bülow und Cyrill Kistler, und die zweite trägt — das ist bezeichnend für den Zusammenhang der Erscheinungen — den Vermerk „Erinnerung an Bayreuth".

Solche und ähnliche Erinnerungen an den Bayreuther Meister ziehen sich durch die ganze moderne Musikgeschichte hin. Sie äußern sich schon in der Wahl germanisch-mythischer Stoffe und ihrer meist christianisch-mystischen Behandlung. Wie Merlin, Golo, Ingo, Baldur, Kriemhild, Gudrun, Ekkehard, Melusine, Edda und viele andere Gestalten dieser Gattung erst auf Wagners Weckruf hin die Bühne der Neudeutschen betreten haben, so ist bei Pfitzner, Weingartner, A. Ritter, Strauß, Schillings, Klose, Siegfried Wagner u. a. die Verbrämung mythisch-mystischer Stoffe mit altruistischer Ornamentik und erlösungszauberischem Zierat auch

wieder aus der Bayreuther Ethik zu erklären. Dadurch sind unsere Opernbücher wesentlich veredelt und ist der Standpunkt der Oper in der ethischen und ästhetischen Kultur höher geworden. Ein Nachteil besteht aber darin, daß man glaubt, der Erlöser und die Erlösung, Schopenhauer und das Nirwana, die Geister des Wanderers Wotan, Lohengrins und Parsifals usw. müßten zum guten Ton — und zu guten Tonwerken — gehören. Der Stil wurde zur Manier, und diese artet leicht zur Manie und in Manierismus aus. Beweise dessen sind Werke wie Siegfried Wagners „Schwarzschwanenreich" mit seinem banalen Eklektizismus. Da ist ein Reich der Sünde, des geheimen Schwelgens in liebestrunkener sinnlicher Lust, da sind als satanische Verführer schwarze Schwäne, deren Opfer irgend eine Hulda durch „die eigene, leidenschaftliche, lustverlangende Natur" wird. Von dem Banne ihrer todeswilligen Qual hofft sie durch „d i e r e i n e L i e b e eines Jünglings e r l ö s t" zu werden, der „von ihrer Schuld wissend, dennoch eben durch die Kraft seiner Liebe an sie glaubt und sie schuldlos sieht; das würde ihr die Huld des Himmels wiedergeben." Hier haben wir, in verdünnter Form, einen der bisweilen komisch wirkenden Ableger der Verwunschenheits-, Mitleids-, Gnaden- und Erlösungsromantik. Es sind Merkmale der „Münchener Richtung", noch deutlicher sind sie in der Weimarer Schule.

In Weimar hatte Liszt gewirkt und eine Schar gläubigster Jünger um sich versammelt. Die Geister

seiner Schwiegersöhne Bülow und Wagner gingen dort um und lebten im jüngsten musikalischen Deutschland fort. Die Ideen des Musikdramas, des Bühnenweihfestspiels, des christlichen Altruismus und die Ideologie des Schopenhauerschen Buddhismus wohnten in dem kunstsinnigen Gehirn der kleinen Metropole. Von den Melodien der Gralsjünger und der Lisztschen Erlösungsmusik, die dort in der Luft nachklingend summten, von den Geistern „Lohengrins" und „Dantes", die dort umherschwebten, mußte die Lyra manches durch seine Jugend dafür leicht empfänglichen Neudeutschen erbeben. Wie tief den Odem dieser Muse junge Weimaraner eingeatmet haben, läßt sich deutlich an dem Dichten und Denken Weingartners und Strauß' erkennen.

Daß Schopenhauers Weltanschauung mit ihren indischen und wagnerisch-christlichen Schattierungen im Ideenkreise Weingartners ein wichtiges Segment gewesen ist, ergibt sich aus seinen Jugendopern. Das Bühnenspiel „Sakuntala" verdankt seine Entstehung einem indischen Märchen. Ein Teil der Oper spielt im Büßerhain; Büßer und Büßerinnen sind Mitwirkende. Die ganze Handlung ist erfüllt von Buße, Reue, Entsühnung, Entsagung und Erlösung. Die nicht viel später erschienene Komödie „Malawika" beruht wieder auf einem Drama des hervorragenden indischen Dichters Kalidasa. Die Achse der Handlung in der um 1890 entstandenen Oper „Genesius" ist der Liebes- und Glaubenskampf der eifrigen Christin Pelagia und des heidnischen Schauspielers im Dienste Diokle-

tians, Genesius. Der wird von einem „Strahl des Lichts“ getroffen, so daß sein Blick „erblindend für die Welt sein Inn'res konnt' erschauen“. Der Gedanke Christi durchleuchtet ihn und weist ihn auf den Weg nach dem Heil, „das der Erlösung Werk uns herrlich offenbart“. Der Konflikt ist ähnlich dem im Tannhäuser und verwandt dem Wirken der entgegengesetzten und streitenden sittlichen Kräfte im Parsifal. Macht sich hier Wagners Einfluß stark geltend — das Textbuch ist mit Benutzung der Operndichtung „Geminianus“ des Schopenhauerianers H. Herrig verfaßt — so ist in den ersten beiden Bühnenwerken mit ihren indischen Stoffen eine Beziehung zur buddhistischen Welt des größten pessimistischen Philosophen erkennbar. Diese Kombinationen werden vielleicht ganz erst dann überzeugen, wenn ich einem Briefe Weingartners an mich die folgenden Sätze entnehme: „Kennen Sie meine Schrift «die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama»? Davon möchte ich Ihnen sagen, daß die darin zum Ausdruck gebrachte pessimistische, von Schopenhauer beeinflußte Weltanschauung sich nicht mehr mit meiner heutigen deckt, soviel ich auch in dieser, übrigens meiner ersten Schrift, noch als richtig anerkenne.“ Bei der Niederschrift dieser Worte befand sich also Weingartner bereits auf dem Abstieg vom heiligen Berge; er hatte ja seine Schritte schon in Böcklins antik-hellere „Gefilde der Seligen“ gelenkt, in das Griechentum der Orestestrilogie, die freilich noch christliche Erlösungsmotive enthält,

und in das olympisch-heitere Gebiet Karl Spittelers, des andern lebensbejahenden Schweizers.[1])

Noch klarer und nachdrücklicher ist in Richard Strauß, weil er die stärkere und freiere Persönlichkeit ist, der Umschwung zu erkennen. Auch er bewegte sich lange in den Bahnen der Neuromantiker, zumal da deren Vorkämpfer Alexander Ritter, „der getreue Eckart der Neudeutschen", sein Lehrer wurde. Dem Künstler und Denker Strauß erteilte Ritter den Ritterschlag. „Er hat mich durch langjährige, liebevolle Bemühungen und Belehrungen endgültig zum Zukunftsmusiker gestempelt, indem er mir die kunstgeschichtliche Bedeutung der Werke und Schriften Wagners und Liszts erschloß. Ihm danke ich allein das Verständnis dieser beiden Meister, und er hat mich auf den Weg gewiesen, den ich nun selbständig zu gehen im Stande bin. Er hat mich auch in die Lehren Schopenhauers eingeführt." Diese Worte stammen aus der autobiographischen Skizze, die ich in die Seelenanalyse Rich. Strauß' hineingearbeitet habe.[2]) Es ist beachtenswert, daß Strauß, obwohl er in den Mitteilungen über sich sehr wortkarg ist, doch nicht auf die Erwähnung seiner Stellung zu Schopenhauer verzichtet; die ist eben durchaus nicht nebensächlich. Der Pessimismus, der romantische Idealismus Ritterscher Prägung, der Verklärungszauber Liszts,

[1]) Vgl. meine Studie „Felix Weingartner", Nord und Süd 1906, S. 338—358.

[2]) P. Riesenfeld, Richard Strauß — eine Seelenanalyse, Nord und Süd 1902, S. 237—266.

der Erlösungszauber Wagners — sie äußern sich in Werken der mittleren Periode Strauß'. Man denke an die wichtigen Schlußworte in Ritters Wortnachdichtung zu seines Schülers Vision „Tod und Verklärung"; sie krönen das lamento über das irdische Dasein durch den trionfo der Erlösung und himmlischen Verklärung: „Aber mächtig tönet ihm aus dem Himmelsraum entgegen, was er sehnend hier gesucht: Welterlösung, Weltverklärung!" Die deutlichsten Spuren von Einwirkungen der hier gekennzeichneten ethischen Gesinnung auf Straußens Schaffen zeigen sich in dem ersten Bühnenwerk „Guntram". Es ist die Schöpfung eines Genesenden; sie entstand auf der Reise, die dem Dichterkomponisten Heilung von den Nachwirkungen schwerer Krankheit brachte. Die Reise schenkte ihm auch innere Gesundung; denn der Aufenthalt im belebenden, zeugungsstarken, wonnen- und sonnenvollen Süden führte in dem Drama seines Seelenlebens eine höchst bedeutsame Peripetie herbei. Über die Art dieser Gesundung äußerte sich Arthur Seidl 1901 in der Hamburger Zeitschrift „Der Lotse" folgendermaßen: „Gewiß ist es nicht ohne Belang, daß der „moderne" Richard Strauß innerhalb dieser „Wagner-Schule" bisher so ziemlich der einzige ist, der schon in seinem musikdramatischen Erstlingswerke „Guntram" die entschiedene Regung zeigt, sich von Schopenhauers Gängelbande zu emanzipieren, so sehr er auch dort mit einem Fuß noch von dem dicken Wagnerschen «Erlösungsschlamm» im Vorwärtsschreiten

behindert scheint, wie ich dies ausführlicher in meinem Buche vom «Modernen Geist in der deutschen Tonkunst» dargetan habe." Die Stellen seines zweiten Vortrags, auf den sich Seidl hier beruft, sollen noch berührt werden; zur Bestätigung seiner und meiner Ansicht genügt zunächst eine kurze Inhaltsangabe.

Guntram gehört zu einem halb ritterlichen, halb mystischen Bunde, dessen Mitglieder als „Streiter der Liebe", als christliche Idealisten, das Mitleid der Menschen erwecken und die Herzen für die Lehre des Erlösers erobern wollen. Auch in Guntrams Innenwelt ruft es laut: „Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt . . ." Auch er will sich auf Flügeln des Gesanges in überirdische Regionen erheben und durch seine orpheische Streitmacht die Menschen zu Vasallen der himmlischen Heerscharen machen. Aber gerade er wird in einen schweren Konflikt zwischen irdischer und himmlischer Liebe verwickelt; der für geknechtete Freiheit gesungen hat, gerät selbst in der Eigensucht Zwang. Er hat den Tyrannen des schmachtenden Volkes getötet. Dem war aber „das holdeste Weib zu eigen", und der junge Sänger hat sich bei seiner Tat von sinnlicher Liebe unbewußt leiten lassen. Der Orden verurteilt ihn schlechthin und fordert Rechenschaft, doch Guntram weigert sich. Seine Anschauungen sind andre als die des Bundes; er steht überhaupt jenseits von Gut und Böse im Sinne der „Brüder" und legt Bekenntnis davon ab in den inhaltsreichen Worten: „Arm an Erfahrung glaubt'

ich wohl einst, ein Herz sei durch Regeln zu leiten, ein Leben sei nach Gesetzen zu führen, der Masse nur billig, dem Verein nur tauglich! Eine einzige Stunde hat mich erleuchtet, doch jetzt bin ich einsam, allein mit mir selbst! Meinem Leid hilft einzig nur meines Herzens Drang, meine Schuld sühnt nur die Buße meiner Wahl; mein Leben bestimmt meines Geistes Gesetz; mein Gott spricht durch mich selbst nur zu mir!" Hier blendet uns zum ersten Male die Selbstherrlichkeit des „Einzigen", der sich einer Vielheit — Ibsens „kompakter Majorität" — gegenüberstellt und über ihren Schematismus hinauszustreben trachtet; hier vollzieht sich in Strauß der große Umschwung vom Sozialismus zum Individualismus, von Schopenhauer — oder vielleicht besser von Tolstoi — zu Nietzsche. Es ist mir interessant, daß Steinitzer in seinen neun Jahre nach meinem Aufsatz über Strauß zu „Guntram" gegebenen Erläuterungen auch „von Gedanken T o l s t o i s c h e r Herkunft, von Altruismus, Mitleid, Selbstnegation, christlicher Charitas" spricht und das „Individualistische, aristokratisch Herrenmenschliche" dem „demokratisch Herdenmäßigen der Vereinssatzung" gegenüberstellt.[1]) Sogar mit dieser hier noch zahmen Wandlung stieß der Dichter Guntrams auf den Widerstand Ritters, der in seiner Oper „Wem die Krone?" nach Seidls Bericht (S. 75) die „Religion des Mitleidens, christliche Friedenswerke, liebende Verbrüderung im sozialen Ausgleich aller Stände" gepredigt hatte. Ritter erklärte,

[1]) M. Steinitzer, Richard Strauß, S. 248.

wie Steinitzer erzählt, den Schluß der Oper für unchristlich, unmoralisch und sah die Hauptperson zuletzt auf „Irrwegen". Dem Dogmatiker des neuromantischen Altruismus erschien also der Abstieg vom heiligen Berg als ein Irrweg, obwohl der junge Auswanderer sich noch garnicht weit vom Gipfel entfernt hatte, da der „Erlösungsschlamm" seine Schritte, die Fortschritte werden sollten, immer noch hemmte. Dessen ist Guntrams letzter Entschluß Zeuge: „Ewig einsam im Anschaun des Göttlichen die Seele versenkt", will er sich nah'n des Heilands Gnade, will sich läutern durch die Sühne schmerzvoller Entsagung. Er flieht aus der Welt.

„Des Helden Weltflucht und Vollendung" heißt, noch sechs Jahre später, der Schlußteil im „Heldenleben", der vorangehende Abschnitt der Sinfonie ist den „Friedenswerken" gewidmet. Aber das ist hier keine altruistisch friedensselige Charitas mehr, es ist auch nicht jene „faule Weltflucht" im Gegensatze zur „frisch-fröhlichen Weltüberwindung", (wovon Seidl in der Schrift über Hellerau, S. 41/42 spricht) — es ist Resignation aus der Erkenntnis der mächtigen Überlegenheit des freien, starken Individuums über die unfreie, unpersönliche Masse — „die Vielzuvielen". In Strauß' Seelendrama hatte sich eben die Katharsis bereits vollzogen. Seidl (Moderner Geist S. 72 ff.) erzählt, daß er „um 1889, also in der Wagner-Liszt-Periode der künstlerischen und in der Schopenhauer-Periode der geistigen Entwicklung Straußens," aus dem Munde des Macbeth- und Don Juan-Komponisten

in Literaturfragen ganz überraschend neue Klänge vernahm. Strauß schwärmte damals für Dostojewskis „Raskolnikow", für Hauptmanns erste Werke, für Mackay, Henckell und andere „Ideal-Anarchisten" und fing an sich für Nietzsche zu begeistern. Guntrams, des Sängers der Liebe und des Volksfreundes, Glück und Ende gehört zum Teil noch auf den heiligen Berg, zum wichtigeren Teil jedoch in das „moderne Neuland innerer Befreiung mit dem natürlichen Rechte der Selbstbestimmung". Die Dichtung ist ein „fataler Zwiespalt zwischen Wagnerianer und «Selberaner», ein eigentlich unvereinbares Gemisch von Schopenhauer und Nietzsche, aber doch das erste Textbuch im Musikdrama nach Wagner mit grundsätzlich moderner Regung, bedeutsam genug im Geiste seines großen Antipoden Nietzsche". Wenn Seidl, dessen Worte das sind, und ich auf den gleichen Wegen zu denselben Zielen gelangt sind, ohne daß wir uns damals gegenseitig beeinflussen konnten, so dürften die Ergebnisse Anspruch auf Berechtigung machen.

Genauer habe ich Nietzsches Einwirkung auf Strauß in einer Aufsatzreihe vor acht Jahren beleuchtet.[1]) An der Spitze steht dort die Antwort „Lesen Sie Nietzsche", die Strauß einem jungen Komponisten auf die Frage, wie er sich am besten zum Schaffen anregen lassen könne, einmal gegeben hat. Dieser Rat des bedeutendsten Auswan-

[1]) P. Riesenfeld: Nietzsches Bedeutung für die moderne Musik, Allg. Musik-Ztg. 1905, Heft 24—26.

derers vom heiligen Gralsberge beweist, wieviel Strauß dem Dichter Zarathustras zu verdanken glaubt und welchen Wert für die Musik überhaupt er dem Einsiedler von Sils-Maria zuschreibt. Daß er selbst, als 30. Werk, die Zarathustrabibel musikalisch umdeutete, ist nur e i n Beweis, aber kein hinreichender. Noch wichtiger ist es, daß des neuen Geistes kräftiger Hauch im Gesamtwirken Strauß' — und mancher seiner Kunst- und Zeitgenossen — zu spüren ist. Vorher lastete auf der musikalischen Kultur „der Geist der Schwere — durch ihn fallen alle Dinge"; Zarathustra fordert auf, den Geist der Schwere durch Lachen zu töten, getreu seinem Bekenntnis: „Mein A und O ist es, daß alles Schwere leicht, aller Leib Tänzer, aller Geist Vogel werde." Schon die Namen einiger Themen der Zarathustrasinfonie sind Aufschriften an den Wegweisern in das dem mons sacer gegenüberliegende, von Optimaten und Optimisten bewohnte Hochland: Von den Freudenschaften, der Genesende, das große Lachen, das Tanzlied, Ja- und Amen-Lied; die höchste Sprosse des Leiterweges erklimmt der Wanderer bei dem Merkstein mit den dithyrambischen Worten: „Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit." Als Orgelpunkt auf der Dominante klingt dabei immer „das Pathos der Distanz" zwischen den Einsamen und den Vielsamen mit. Dieses Gefühl der Überlegenheit, das Bewußtsein eines Voll- und Übermenschentums drängt Straußens Helden meist zu einer secessio patriciorum; zu ihrer Kriegserklärung an die Plebejer be-

nutzen sie eine ätzend sarkastische Tinte, mit der sie einen dicken Strich ziehen zwischen sich, den „Menschen", und den vielen andern, die bloß „Leute" sind. Es sind Geschwister Carmens, deren Liebes- und Lebensbedürfnis „vom Zigeuner stammt und weder Sitte, Gesetz noch Recht kennt". (Ich denke da an Kunrad den Ebner, Till Eulenspiegel, Don Quixote.) Sie bedienen sich zuweilen der grotesken Formen studentischer Philisterfeinde, schlagen als Leibfüchse Harlekins in forschen Mensuren manchen schneidigen Schmiß in die runzeligen Gesichter der Philister und besingen siegreich im Karnevalskostüm das hohe Lied der Daseinsbegierde und Daseinsbejahung. „Große Lacher und Heiterlinge" (Nietzsche) sind es, die statt im „pessimistischen Erlösungsschlamm" (Seidl) zu waten, auf dem Rennplatz des Lebens über die höchsten, sogar „strengstens verbotenen" Hürden springen und tanzen. Wir verdanken Strauß eine Musik voll kecker Komik (Till, Don Quixote, Feuersnot, Domestika, Rosenkavalier, Ariadne), stolzer Höhenkultur (Heldenleben, Zarathustra) und jener leichtbeschwingten Leidenschaft, die den Geist der Schwere tötet und alle Dinge in flatterndem Tanze aufsteigen läßt. Daß der Tanz in Strauß' Werken eine bedeutende Rolle spielt, ist kein Zufall. Nicht nur Materialisten wie Ochs von Lerchenau, auch Salome und Elektra, Gestalten der Tragödie, tanzen, und die Musik ihrer Körper ist das tönende Sinnbild ihrer Seele. Im Zarathustra ist der Höhepunkt das Tanzlied; auch Don Juan, Till Eulenspiegel und Don Qui-

xote wollen sich nach Herzenslust und -leid ausleben, ausständeln, austoben. Darum schwelgen sie in der beflügelnden Wollust an uneingeschränkter Bewegungsfreiheit, am Tanze. Für Zarathustra, der die vom Trauerflor pessimistischer Askese befreite Statue der Vita auf einen hellen, hohen Sockel schwingen will, gibt es ohne Tanz keine Lust und Seligkeit; denn der Tanz ist sichtbarer Ausdruck des Willens zum Leben. An der Veredelung des Tanzes hat zwar auch Wagner theoretisch einen nicht geringen Anteil, aber seine praktischen Beiträge hierzu sind nicht Äußerungen eines positiven starken Begehrens nach fesselloser Benutzung unserer Glieder zu einem Reigen seliger Geister, der uns frisch, frei und froh in ein großes, hellenisch adeliges Menschentum hineinführt — Wagners Sansara, die bunte, lockende Welt im Venusberg und in Klingsors Zaubergarten, ist vielmehr nur deshalb erdichtet, weil sich die bußgraue, fromme Welt der Entsagung und Entindividualisierung, das Nirwana der Wartburg und der Gralsburg, über sie desto weihe- und wirkungsvoller erheben soll. Auch hier wieder sind die Gegensätze, von denen ich ausgegangen bin, leicht erkennbar. Nietzsches Tanzstimmungen entspringen in dem orgiastischen Überfluß an Lebenswillen, in dem Hasse der „Verächter des Leibes“ und aller demütigen Leute, die ihr „Sehnen jenseits des Menschen werfen“.

Das Echo der Predigten Nietzsches tönt uns nicht nur aus der Musik unserer Zeit, sondern wir vernehmen den Widerhall seiner Mahnrufe auch im

Zusammenklang all der Reformerstimmen, die sich heutzutage erheben, um Goethes ideale Forderung, „das letzte Produkt der sich immer steigernden Kultur sei der schöne Mensch", laut werden zu lassen. Hierhin gehören die Versuche einer Neugestaltung der ästhetischen Gymnastik, die Nobilitierung des zur Prostitution gesunkenen Tanzes, die pädagogischen Reformen zum Zweck der Einsetzung unserer Körperkultur in ihre schon den Griechen heiligen Rechte. Wir gründen Gartenstädte, Freilufttheater, Landerziehungsheime und Waldschulen, damit Licht und Luft über unsere zwischen nüchternen Mauern träge trauernden Glieder fluten, wir wollen die Kunst im Leben des Kindes heimatberechtigt, das Kinderland zu einer Provinz des Kunstreiches machen; wir veranstalten olympische Feste, begeistern uns mehr denn je für Spiel und Sport und beherzigen wieder die Bedeutung des Spieltriebs, den Schiller mit glänzender Beredsamkeit in den Briefen über aesthetische Erziehung des Menschen" gepriesen hat. Spiel und Spielzeug, Tanz und Sport, also unmittelbare Äußerungen des Willens zum freudigen Leben, haben wieder künstlerischen Adel bekommen und Aufnahme in modernen pädagogischen und ästhetischen Systemen gefunden. Auch solche Erscheinungen sind Variationen zu dem jetzt wieder lauter klingenden Thema „ergo vivamus!" Sie interessieren uns, weil wir latente Kräfte mobilisieren, gebundene Glieder lösen, den gefangenen sprungbereiten Körper dem asketisch engen Gehäuse der Seele

entschlüpfen lassen wollen. Wir suchen weniger Wurzel- als Potenzexponenten zum Leben.

Die letzten Sätze stammen aus meinem Aufsatz über die auch von Seidl, in seiner jüngsten Schrift, gewürdigten „Schulfeste in Dresden-Hellerau".[1] Die wundervollen Bestrebungen und Leistungen in der Musenkolonie auf den hügeligen, hellen Auen von Hellerau wollte ich aus den freien und kraftvollen, dem heiligen Büßerberge abgewandten Regungen des Zeitgeistes erklären, aus seinen Anläufen, wie Zarathustra „mit beiden Füßen in goldsmaragdenes Entzücken zu springen." Das moderne potenzierte Lebensgefühl suchte ich auch in anderen Gebieten der Kunst auf. In der modernen Malerei ist Böcklin der nachdrücklichste Verkünder befreiender Lebensbejahung geworden, zum Teil dadurch, daß er dionysische Formen, Tänze, Reigen, Spiele und musikalischen Rausch zu Ausdrucksmitteln der starken Lebenstriebe und Sinnenfreude seiner Vollmenschen und Idealwesen macht. Für die Bühnenliteratur sei das letzte Werk Ibsens ein Beispiel der Stellung der neuen Generation zum Leben. „Wenn wir Toten erwachen, so sehen wir, daß wir nie gelebt haben." Diese Wahrheit erkennt die tragische Person des Künstlers, der, aller Verbindungen mit der Wirklicheit ledig, nicht als Mensch unter Menschen zu leben vermochte. Der Lockruf „Ihr Redlichen, ergo vivamus!" ist die

[1] P. Riesenfeld: Die Schulfeste in Dresden-Hellerau. Mit einer Einleitung in die Philosophie der Tanzkunst und 4 Abbildungen, Neue Musik-Ztg. (Stuttgart), 1912, Heft 23.

Grundstimme in der Polyphonie unserer Begierden geworden, ist auch ein Leitmotiv in unserer Literatur. Der Titel „Es lebe das Leben!", den Sudermann einem schlechten Spektakulum gab, könnte das Wahrzeichen vieler zeitgenössischer Werke sein. Für Schnitzler und Wedekind ist unser ganzes Leben ein Maskenspiel, für viele unserer Lyriker ein Tanz großer und kleiner Kinder. Wer in dem Sammelbändchen „Deutscher Chansons" der ehemaligen Brettl-Studenten blättert, der wird bei Liliencron, Bierbaum, Dehmel, Falke u. a. Bilder finden wie die im Ringelreihen tanzenden Paare, den mit seiner Frau sich um den Rosenbusch drehenden lustigen Ehemann, Maskenszenen, Serpentintänze, Idyllen schäkernder Schäferinnen, Trinkgelage, Kinderszenen. Durch den holden Mund einer „Ausgelassenen" verkündet dort A. W. Heymel: „Saharet ist unsere Muse, und ihr Kind ist Munterkeit. Spielen wir mit ihm wie Kinder!" Die lyrische Strömung, in der die Tändler und Tänzler des Überbrettls schwammen, war oft sehr seicht, aber eine ihrer Quellen lag in lenzigen, knospenreichen Gefühlsbezirken.

Wesensverwandte Eigenschaften findet man auch in der modernen Musik, da ja die Tonkunst mit der Poesie durch das Bindemittel des Wortes verbunden ist. Einige Sänger der „leichtgeschürzten" Muse haben die Liederkunst sicherlich nicht vertieft oder an starken Werten bereichert, aber wohl leichter und geschmeidiger gemacht, entrunzelt und verkindlicht. Manches Schifflein der Lyrik kam in

flacheres Fahrwasser, aber es lief, weil es entfrachtet war, nicht auf, sondern fuhr im Schmuck flatternder Flitter und winkender Wimpel weiter. Die Blüten der Chansons haben ihren Duft Thalien zugefächelt und so das Märchenspiel, das Singspiel, das Tanzspiel belebt und leider auch die vielzuvielen banalen Operetten, die Freundinnen der „Amüsement" suchenden Leute, die Feindinnen echter Kunstentfaltung. Bei dem starken Angebot von Operetten treten psychologische Gründe zurück hinter dem Verlangen der Verfasser, zufällig erfolgreichen Vorgängern nachzueifern und den Geldbeutel zu füllen, und auch in der großen Nachfrage braucht man nicht gerade eine auf Leichtigkeit und Lustigkeit bedachte vitale Regung der Zeitseele zu vermuten. Aber wenn ernste, reiche Tonsetzer im Hochlande der Kunst auf ähnlichen Wegen gehen wie die Operetten- und Brettlkomponisten im flachen Lande, dann wird wohl eine psychologische Deutung erlaubt sein. Für diesen Versuch ist R. Strauß die geeignetste Persönlichkeit und als solche hier bereits gewürdigt worden.

Seitdem er in den Bann Nietzsches geriet und andere mit sich zog, ist unsere Musik leichter und lebendiger, heller und heiterer, kecker und klarer geworden. Manche ihrer Jünger bewegen sich nunmehr in der Lichtung, die Nietzsche mit dem blitzenden Hammer seiner Lebensweisheit aus dem dunklen, dichten Gestrüpp pessimistischer Weltanschauung heraushieb. Wir haben noch nie so viele „Lustige Ouvertüren", Lustspielouvertüren, Varia-

tionen über lustige Themen noch nie so viel burleske, hänselnde und tänzelnde Musik gehabt wie jetzt. „Symphonischer Optimismus" — diesen Untertitel hat Strauß seinem Zarathustra mit auf den Weg ins 20. Jahrhundert geben wollen; er hat es schließlich doch unterlassen, aber mit jener Bezeichnung ein sicheres Charakteristikum für den neuen Geist in der musikalischen Ethik und Epik gefunden. Im Musikdrama sind der germanischen Antike und der mittelalterlichen Mythe, die von je her, schon in der Zeit der Romantiker, den Altruismus und die Erlösungsmoral begünstigten, die vorchristliche Antike und das moderne Stoffgebiet an die Seite getreten, und auf der Bühne der Gegenwart hat sich das musikalische Lustspiel neben dem Geist der Schwere, den Heiligen und den Rittern einen breiteren Raum als vormals gesichert. Über die moderne musikalische Lyrik habe ich schon einiges gesagt. Hier ist noch nachzutragen, daß die lyrische Kraft in Nietzsche eine starke Anregerin der Vokalkomponisten geworden ist.

Der aus der wunderbaren Tiefe einer von dionysischen Rauschgefühlen übervollen Dichterseele strömende Redefluß des Nacht-, Tanz- und trunkenen Liedes verlangt nach Musik und wird in diesem Begehren unterstützt durch die geheimnisvoll poetische Nachtstimmung. Oskar Fried, G. Mahler und Arnold Mendelssohn haben sich auf ihrer Wanderung im Berglande von Sils-Maria von dem Mitwandrer und Nachtwandler Zarathustra den Weg beleuchten lassen. Mahler schreitet zuletzt und

zögernd, bläst eines Knaben Wunderhorn und gibt noch dem romantisch-religiösen Echo vom heiligen Berge willig Gehör. Seine Stellung zu Nietzsche ist ein Zeugnis für das Verlangen mancher Neudeutschen nach Mystik und Mythik. Die Ausländer L. F. Delune (Sinfonie in c-moll) und F. Delius (Messe des Lebens) schließen sich der Gefolgschaft Nietzsches an. Aus dessen Gedichten und Sprüchen, die zum Teil dem „ewigen Ja des Seins", der antisozialen Einsamkeit und der kraftvollen Heiterkeit Denkmäler setzen, haben K. Bleyle (einer der begabtesten der musikalischen Nietzscheaner), H. Pogge, Reznicek, F. Kögel, W. Jordan, G. Krug, Emge, C. Ansorge u. a. ein lyrisches, manchmal sich hoch verzinsendes Kapital geholt. Die Liedertitel „Heiterkeit, güldene, komm!" (Fried, Pogge) und „Lernt lachen!" (Bleyle) können Leitsprüche der Auswandrer vom heiligen Gralsberge sein,Worte auf dem Banner der Hoch- und Neulandsucher, die wie Kunrad der Ebner in „Feuersnot" ausrufen: „Ins Leben will ich schauen und in das Licht hinein." Es ist ein anderes Leben als das der entsagenden Minne, des Mitlebens und Mitleidens, der verbrüdernden Gemeinschaft, der Erlösungsbegierde, Demut und Selbstvernichtung, und es ist ein anderes Licht als das Glühen des Grals und die Glorienbeleuchtung seiner überwältigten Bewundrer.

Soll uns nun dieses Licht Parsifals überhaupt nicht mehr leuchten? Soll O. Fried über Wahnfried siegen, die irdische Ethik über die indische, die

claritas den Vorzug haben vor der charitas, Mut und Übermut vor der Demut? — Nein! denn die Musik ist die stärkste Verbündete aller Religion und Romantik, sie adelt den Mythos und unterstützt die Mystik am besten; sie ist die eigentlich sakrale Kunst. Bachs Passionen, der Schlußsatz der IX. Sinfonie Beethovens, Wagners Musikdramen und viele andere unvergänglich große Werke haben ihre Heimat auf heiligen Bergen, mögen die nun Kalvarienberg oder Monsalvat oder Wartberg heißen. Wer in Polyhymnia oder Euterpe das Gralslicht verglimmen läßt, der löscht ihr Lebenslicht aus. Nicht gegen Parsifal und seinen Schöpfer wende ich mich, sondern gegen die Parsifalitis, jene epidemische Weihrauchvergiftung, an der das „Wagner-Philisterium" krankt. Dieser Gruppe stellt Seidl („Moderner Geist", S. 34) den linken Flügel der „Neu-Wagnerianer" gegenüber, die an die Stelle einer blinden Idolanbetung das lebendige „Alles fließt" setzen und „— wo jene Vertreter der «Rechten» Kurwenals Treue sich zum Vorbild nehmen, — ihrerseits nun Brünnhilde zur Schutzpatronin erheben, welche bekanntlich dem Gebote des Vaters trotzt aus inniger Kenntnis seines geheimsten Willens wie aus Liebe zum werdenden Neuen." Vorbildlich ist jener ersten Gruppe der seinen Untergang wollende Wotan, doch für unsere moderne Geisteskultur kommen auch noch anders geartete Persönlichkeiten in Betracht, Wesen mit individuellen, vitalen Interessen, die nicht ihren Untergang wollen, sondern ihren Übergang und Auf-

gang zu einem freieren, frischeren Leben in Stolz und Stärke. Das mußte ich im Zeitalter einer öden Gleichmacherei, eines blöden Humanitätsdusels und einer sozialen Hysterie mir einmal von der Seele schreiben. Natürlich wäre eine Nietzsche-Mode und Nietzsche-Manier ebenso angreifbar wie vieler jungdeutschen Musiker Neigung zu einem alleinseligmachenden Glauben an Schopenhauer. Man soll auch nicht etwa bloß deshalb bei Nietzsche Anleihen machen, um tiefgründig und interessant zu erscheinen, um „Eindruck zu schinden" und eine Art von ethischem Befähigungsnachweis zu erbringen; denn es wäre profan, mit Nietzsche nur kokettieren zu wollen. Seine hohe Bedeutung für die moderne Tonkunst liegt ja auch nicht allein darin, daß man Erzeugnisse seines Denkens und Dichtens um jeden Preis musikalisch verarbeitet, sondern in der Kultur seines Geistes. Mit genauer Berufung auf diese Worte, die ich vor Jahren einmal geschrieben habe, hat Seidl in einem Aufsatz über „Musik und Weltanschauung"[1]) ebenfalls die Meinung geäußert, daß es nicht so sehr auf die Komposition von Texten Nietzsches oder die Umsetzung seiner Gedankenwelt in sinfonische Dichtungen ankomme, sondern vielmehr darauf, „daß man sich innerlich mit seiner Weltanschauung einmal klar auseinandersetzt, sich nicht an den schweren Problemen dieser Philosophie, als »Wagnerianer« etwa, bequem nur eben vorbeidrückt, um im Ausbau sei-

[1]) A. Seidl, Musik und Weltanschauung, Allg. Musik-Ztg. 1906, Nr. 34/35.

nes ganzen inneren Menschen charaktervoll-persönliche Stellung zum Kultur-Problem an sich der Zeit zu gewinnen." Wie der Musikhistoriker und -kritiker Nietzsche neben Wagner gelten lassen darf, so sollen die „Reaktionäre" auf dem mons sacer die „Sezessionisten" vom mons sacer nicht als Ketzer beurteilen; denn eine Aufklärung des musikalisch-ethischen Horizontes durch die Verscheuchung des pessimistisch-altruistischen Gewölkes ist ein erstrebenswertes Ziel. Der schöne Wahl- und Wahrspruch dieser Aufklärungsgruppe lautet: „Memento vivere!"

Vom dramatischen Strauß

Von

Paul Ehlers-München

Geheimnisreicher Wunsch zwingt die Menschheit, das, was sie denkt, fühlt, ersehnt, erlebt, in symbolischem Spiele sich selbst zur Anschauung zu bringen. Der Zauber der Szene umspinnt sie mit festen Fäden. Seit Jahrtausenden wirkt er. Orient und Occident sind ihm untertan; in der alten wie in der neuen Welt übt er seit alten Zeiten seine unwiderstehliche Macht. So verschieden er sie äußert, so mannigfaltig sind die Formen, die er erzeugt hat und erzeugt. Große und Kleine, Grobe und Feine, wen immer der Dämon des Dramas gepackt hat, werden die Opfer dieses Zaubers. Und immer neu sind die Bilder, die uns das Leben als Traum oder den Traum als Leben zeigen. Solange es Menschen und Schicksale, Gottheiten und Teufel gibt, wird das Theater bestehen. Nie fühlt der Mensch sich so sehr Schöpfer, als wenn er Gestalten seines Innern Atem, Wort und Gebärde gewinnen läßt, als wenn er eine Welt aus sich gebiert, die phantastisch und doch wirklich, die Schein und doch Leben ist. Jehovah war der erste Dichter. Unzählig wie Sand am Meere sind seine Ebenbilder. Oder doch die, die sich dafür halten.

* * *

Auch unser Land, auch unsre Zeit sind in der Gewalt des Zaubers, der von der Szene ausfließt. Ihm entflieht kaum einer, der Worte zu fügen und Töne zu setzen weiß. Seit die Oper, das dramma per musica, erfunden worden ist, haben wir ja nicht nur die eigentlichen Dramatiker, die aus Wort und Handlung ihre Spiele bauen, sondern auch noch Musiker, die einen bühnengemäßen Vorgang als Gerüst nehmen, um daran die Blumenranken ihrer Töne aufzuhängen. Meistens entzünden sie ihre Phantasie an den Ideen andrer. Von Gefühl und Empfindung zu stark durchwogt, auf ihren Wellen oftmals vom sichern Festlande vernünftigen Denkens abgetrieben, mangelt ihnen die Fähigkeit, die Einflüsterungen ihrer dramatischen Persönlichkeit in jene bestimmte, klare Verstandesform zu gießen, die nötig ist, damit ihr Wille unzweideutig von den andern Menschen begriffen werde. Warum nehmen sie von Fremden den Stoff, die Gestalten und geben ihnen ihre Musik. Je nach dem Grade ihres Genies kleiden sie sie nur darin ein oder aber durchtränken sie ganz und gar damit. Da geht es ihnen denn wohl wie Gottvater, als er den ersten Menschen machte. Das Spielzeug, das er, sich selbst ähnlich, aus einem Tonklumpen geknetet hatte, war ein totes Ding. Gottvater schaute es nachdenklich an. Er meinte, ein wenig Geist dürfe ihm nicht schaden, und weil er in der Philosophie des Orients groß geworden war, so dachte er, daß er dem Tonmanne, um ihn zu beseelen, nur die Möglichkeit, zu atmen, zu geben brauche, und blies ihm in die Nüstern lang

und mächtig seinen eignen Weltatem ein. Das Wunder der Transsubstantiation ward wahr. Der Ton wurde zu Fleisch und Knochen; rotes Blut färbte die Haut; die Brust hob und senkte sich und trank in durstigen Zügen den lebenspendenden Aether, und das starre Auge begann zu glühen und blickte in seligem Erstaunen in die Schöpfung seines Erschaffers. Gottvater war zufrieden und hatte seine Freude an seiner Allmacht. Wie ihm, sage ich, ergeht es den echten Musikern, wenn sie Opern komponieren. Puppen wandeln sie zu Menschen, Übermenschen und Göttern, und was vorher seelenlos war, das gewinnt Leben, wenn sie ihm den Atem der Töne einblasen. Ihre Musik ist Seele. Wieviele Menschen haben nicht Gluck, Mozart, Weber, Verdi von den Toten auferweckt! Beethoven steht eigentlich außerhalb des Kreises dieser Wundertäter. Ihm gelang das Erstaunliche, mit seiner Musik einen von ihm beseelten Menschen zum wesensvollen Begriffe zu steigern. Leonore ist durch ihn nicht bloß mehr die Gemahlin Florestans, sondern sie ist die Gattenliebe selbst, eine aus dem Himmel herniedergestiegene heilige Frau, wie sie die alten Meister der Malerei als Allegorien zu malen pflegten.

* * *

Mancher sieht in Wagner einen Opernkomponisten, wie die andern auch, der sich von ihnen freilich dadurch unterscheide, daß er seine Texte selbst geschrieben und mit der Leitmotiv-Technik hantiert habe. Aber Wagner war doch etwas

andres, war Dramatiker in dem eigentlichen Sinne des Wortes. Er ist ein Nachfahre von Aeschylos, Sophokles und Shakespeare. Leider wurde er erst vor hundert Jahren geboren und ist erst vor dreißig Jahren gestorben. Wenn sein Name den Edelrost des Mystischen angesetzt haben wird, so etwa im Jahre 2500, mag die Menschheit vielleicht seine Zugehörigkeit zu jenen heiligen Ahnen erschauen. Wenigstens den fremden Völkern wird diese Erkenntnis dämmern, nicht den Deutschen, die ganz sicher auch dann noch behaupten, Wagner sei in Leipzig an der Pleisse zur Welt gekommen und sein Parsifal müsse — müsse! — gemeines Gut aller Schmieren bleiben.

* * *

Der Irrtum, daß Wagner unter die Opernkomponisten zu rechnen sei, wird durch die Aufführungen an unsern Hof- und Stadttheatern tagtäglich wachgehalten. Er — und seine Folge, das Wesentliche des Wagnerischen Dramas in einer besondern, nachahmbaren Form zu erblicken — hat unsre Künstler veranlaßt, in Wagners Fußstapfen zu treten und ihm nachzufolgen. Sie haben ihn nicht erreicht. Indessen, das schadet nichts; denn indem sie im Zwange jenes Irrtums sannen und formten, haben sie vieles zutage gefördert, was uns ergötzen und erheben kann. Der Paradiesvogel ist kein Adler — sollen wir ihn darum weniger für ein Wunder der Natur anstaunen? Der Irrtum hat die Oper unendlich befruchtet, mehr, als die absprechende Mitwelt

zuzugeben bereit ist. Und wer will's verschwören, daß nicht aus den Irrenden schließlich ein neuer Dramatiker noch hervorgeht?

* * *

Seitdem Wagner mit dem Mittel der Musik seine unbegreiflichen Schöpfertaten vollbrachte, ist der Zauber der Szene für die Musiker noch größer geworden. Ihm ist auch Richard Strauß erlegen. Seiner ursprünglichen Anlage nach ist Strauß mehr Lyriker und Epiker, als Dramatiker, mehr ein Künstler der einfällereichen Kleinarbeit, als des plastischen al fresco der Bühne, mehr Cellini, als Donatello. Er hat sich erst vom sogenannt absoluten Musiker zum dramatischen Komponisten entwickeln müssen und hat das in merkwürdig gesetzmäßiger Weise getan. Er wuchs in einem Hause auf, wo die Musik als reine Kunst der Töne herrschte und wo Klassiker und Romantiker als die höchsten Götter thronten. Da er schon in jungen und jüngsten Jahren komponierte, so mußte seine Musik das Gepräge dessen tragen, was um ihn her erklang und was in seine Kinderseele als Ideal eingesenkt worden war. Die musikalischen Früchte der ersten beiden Jahrzehnte seines Lebens sind Kammermusik in kleineren und größeren Formen, Konzerte für Soloinstrumente, Symphonieen nach überkommenen Mustern; die Reihe dieser Arbeiten wird durch das Chorwerk „Wanderers Sturmlied" abgeschlossen, das, von Brahmsischem Geiste überschattet, in kraftvoller, sicher gehandhabter Kunst dartut, was er gelernt

und sich erarbeitet hatte. Hans von Bülow und Alexander Ritter traten um diese Zeit bedeutungsvoll in sein Leben ein. Der Meister der Reproduktion lehrte ihn die eigentümlich durchgeistigte Technik seines Dirigierens, Ritter aber erschloß ihm, wie Strauß selbst sagt, das Verständnis Wagners und Liszts und wies ihn auf den Weg, der von der Vergangenheit weg in die Zukunft führte. In ernster, strenger Meisterschule gefestigt, wohlgerüstet im Handwerklichen, konnte er es wagen, seinem eignen Kopf und Herzen nun zu folgen. In der symphonischen Phantasie „Aus Italien" gibt sich in Schreibart und Inhalt der Übergang von den alten zu den neuen Idealen kund. Mit immer wachsender Sicherheit schritt er darnach den ihm bestimmten Pfad. Die symphonischen Dichtungen „Macbeth", „Don Juan", „Tod und Verklärung", „Till Eulenspiegels lustige Streiche", „Also sprach Zarathustra", „Don Quixote", „Ein Heldenleben" sind die ragenden Meilensteine seiner Wanderung der Höhe zu. Zwischen der Komposition von „Tod und Verklärung" und „Till Eulenspiegel" liegen fünf Jahre. In diesen Zeitraum fällt die Erschaffung des Dramas „Guntram". Es war das erste Mal, daß seine Muse die Szene beschritt. Fast ein Jahrzehnt verging darnach, bis sie wieder den Fuß auf die Bühne zu setzen wagte. Mit „Feuersnot" wandte er aufs neue seine Liebe dem Theater zu. Daß er es nicht früher tat, hatte seine guten Gründe.

* * *

Dem „Guntram“ hat kein holdes Los geblüht. Er war entstanden, da sein Schöpfer als Kapellmeister in Weimar mit feurigem Eifer die Werke Wagners, in den Konzerten auch Beethoven, Berlioz und Liszt dirigierte. Im Hörselberge ihrer Töne weilend, die brennende Sehnsucht nach einem Sonnenziele, wie es jene Größten erstrebt gehabt hatten, im Herzen, erfüllt von den Idealen, die ihm sein treuer Führer Alexander Ritter eingepflanzt hatte, daneben aber auch in der Literatur seiner eignen Zeit wühlend und mit behendem Geiste ihre Gedanken aufnehmend, schwoll in ihm der Drang, sich von der Überfülle streitender Ideen zu befreien. In der symphonischen Phantasie „Aus Italien“ hatte er den Übertritt vom alten musikalischen Kinderglauben zur neuen Religion vollzogen; im „Guntram“ rang er sich auch von dieser los, um seine ihm allein eigne Konfession zu finden. Es gelüstete ihn, seine Kräfte zu erproben, zu sehen, wie weit es ihm gelingen möchte, seinen Wahrtraum in die Wirklichkeit zu zaubern. So schuf er „Guntram“. Es ist in allem sein eigenstes Werk, eine wundersame Verdichtung dessen, was gärend in ihm lebte. Die Handlung ist von ihm erdacht, ihre Wortfassung von ihm geschmiedet worden. Nie war Strauß vielleicht dem Dramatiker näher, als da er „Guntram“ aus dem Chaos seiner Phantasie und seiner Empfindungen ans Licht rief; es ist ein großartig ins Künstlerische übersetztes Selbstbekenntnis voll Ernst und Tiefe des Gefühles, voll Bedeutsamkeit der Gedanken. Nicht nur, weil das Buch dazu von ihm geschrieben wurde, sondern

weil sein Inhalt vollkommen den Durchgang durch Straußens Seele genommen hatte, mit seinem Herzblute getränkt, mit dem Feuer seines Geistes getauft worden war, darum steht „Guntram" als das bestechendste Zeugnis für den Dramatiker Strauß da.

„Guntram" ist ein zwiespältig Ding — darin liegt wohl die Ursache seines Vergessenseins. Er ist nicht mit der ungebrochenen, überzeugenden Einheitlichkeit angetan, die allein das Erzeugnis eines zur vollen Erkenntnis seines Selbst gelangten Künstlers sein kann. Viel brausender Sturm wirkt darin. Zum Teil noch befangen im Dogma einer geliebten Überlieferung, zum Teil mit nachtwandlerischer Kühnheit zu Neuem, Niegehörtem fortschreitend, zeigt „Guntram" ein doppeltes Gesicht, wovon das eine in die Vergangenheit zurückschaut, das andre den Blick in die nebelverschleierte Zukunft schickt. Das raubt einem Kunstwerke die schlagende Kraft, es gibt ihm aber auch einen köstlichen Reiz, wie aller Frühling, der neue Blumen erwecken will und für die kommende Zeit neue Früchte verheißt, uns mit seinen halberschlossenen Ahnungen sonderlich lockt. Der Reif des Unverständnisses fiel in die Frühlingsblüte. Der Dramatiker Strauß schwieg für eine Weile. Groll und Schmerz rüttelten an seiner Seele. Sie mußten ihn heimsuchen, auf daß er ganz sich selbst finde. Er lernte das Lachen Zarathustras. Zwar klang noch viel Bitterkeit durch; es war nicht immer das Lachen des siegenden Überwinders, sondern das des Ironikers, dem die Herzwunden brannten. Die Welt

hat die Freude dieser Schmerzen zu kosten gekriegt. Wenn das Genie leidet, schenkt es noch der Menschheit mit gütigen Händen.

* * *

Viel Unverstand und Kleingeistigkeit begrüßte am Ende des neunzehnten Jahrhunderts die Werke, die Strauß seiner Seele entquellen ließ. Diese Werke waren zwiefach eine Notwendigkeit für ihn. In ihrer Epik spiegelt sich wider, was sein Denken und Fühlen erfüllte. Man hat ihnen, vor allem den symphonischen Dichtungen „Also sprach Zarathustra" und „Ein Heldenleben", ihre Subjektivität oft genug als Vorwurf angerechnet; man hätte darin grade einen Vorzug erblicken sollen. Sie waren gewissermaßen Selbstbekennungen, wie „Guntram" eine gewesen war. Probleme, die ihn bewegten, mußten bezwungen werden, und da sich ihm ähnlich wie seinem großen süddeutschen Vorgänger Mozart alles in der Welt in Klang wandelt, so wurden sie zu Musik. Was erklärt auch, warum er scheinbar im Banne des Tages schafft, weshalb er das, was seine Zeit erregt, zum Gegenstande seiner Musik macht. Die ihn darob schelten, übersehen, daß mehr noch, als dem gemeinen Sterblichen, einem sensiblen Menschen die Gegenwart alles bedeutet. Es ist ein landläufiger Grundsatz, der große Künstler eile seiner Zeit voraus. Die Tatsache, daß seine Ausdrucksform von denen, die ans Überkommene gewöhnt sind, nicht sogleich begriffen, vielmehr oft aufs grimmigste befehdet wird, verleitet dazu,

diesen Satz als wahr anzunehmen. In Wahrheit ist's aber anders. In Wahrheit offenbart sich in jedem genialen Künstler der Geist seiner Zeit in potenziertem Maße. Bach, Mozart, Weber, Beethoven, Berlioz, Wagner, Bruckner sind letzten Endes nur aus ihrer Zeit heraus zu erklären. So müssen wir auch Strauß zubilligen, ein musikalischer Verkünder der Gegenwart zu sein. Nicht das Buhlen um die Gunst seiner Mitmenschen bestimmte ihn, Nietzsches Lehre vom Übermenschen, Wildes „Salome" zu verwenden, sondern das Ergriffensein von diesen Dichtungen als einem Ausdrucke unsrer Zeit; nicht er ergriff, sondern er war ergriffen worden. Beethoven widmete einstmals seine Eroica dem Republikaner Bonaparte; als er vernahm, daß sich dieser zum Kaiser proklamiert habe, strich er im Zorne der Enttäuschung die Widmung wieder aus. Wir hören die dritte Symphonie, ohne an Napoleon zu denken. So wird die Zukunft auch bei Strauß das Journalistische vergessen und nur noch die immer gültige Kunst in einen Schöpfungen bewundern. Für seinen lebendigen Geist war es notwendig, sich mit den äußern und den innern Einflüssen, die ihn bedrängten, auseinanderzusetzen.

Aber auch für die Entwicklung seiner musikalischen Kunst waren die symphonischen Dichtungen jener Zeit nötig. Die Beschäftigung mit den Problemen, die sie seelisch und geistig für ihn bargen, schliffen und schmeidigten seine Technik. Melodik, Harmonik, Satztechnik und Orchesterbehandlung wurden aufs äußerste subtil und biegsamer. Wichti-

ger noch, als diese begleitenden Erscheinungen, war die errungene Prägnanz der Charakteristik, die eine Fülle von Situationen und Gestalten sicher und wahr schilderte. Es ist dieser glänzenden Emanation seines Geistes gegenüber nur natürlich, daß die Anschauung aufkam, Strauß sei nichts als ein verblüffender Techniker. Wenn er das wirklich wäre, so hätte er mit jedem seiner Werke als ein durchaus Fertiger vor uns stehen müssen. Indessen: alles fließt. Auch Straußens musikalische Ausdrucksweise steht nicht still. Nichts widerlegt den Irrtum vom verstandeskalten Techniker besser, als die Beobachtung, daß jedes seiner Werke eine Entwicklung im eigentlich Musikalischen aufweist, und daß alle wohl die Handschrift seiner stolzen Persönlichkeit tragen, nicht aber in Manier erstarrt sind. Mit der Verfeinerung des Handwerklichen allein ist diese bedeutungsvolle immerwährende Wandlung nicht zu erklären. Wenn eine allzu bewußte Anwendung technischer Kunstgriffe tätig wäre, müßten seinen Werken alle Merkmale der Manier anhaften. Wandlung ist Leben, Manier ist Todsein.

Nachdem er sich in den symphonischen Dichtungen die Beweglichkeit des Ausdruckes und die vollkommene Herrschaft über alle Mittel erworben hatte, konnte sich Strauß wieder dem Zauber der Szene hingeben. Er stand ihm jetzt besser gewappnet gegenüber, als damals, wo er ihm im leidenschaftlichen Ungestüm des grade in seine Kreise Geratenen seine ganze Seele enthüllte.

* * *

Der Sänger der „Feuersnot“ steht vor uns als ein Andrer, wie der des „Guntrams“. Den unbekümmerten, gläubigen Idealisten versteckte er hinter der Maske des Ironikers. Wiederum gab er in symbolischer Form ein Erlebnis und Bekenntnis, aber er kam nicht mehr als ein vertrauensvoll Schenkender, sondern als Streiter, der mit den Trägen seiner Zeit einen Strauß auszufechten hatte. „Feuersnot“ ist das Kampfspiel des Künstlers mit denen, die ihn verhöhnt und vertrieben hatten. Der Umstand, daß er sich zum Textdichter Ernst von Wolzogen auserkor, brachte ihn wieder in den Verdacht, der Mode, diesmal dem ums Jahr 1900 blühenden Überbrettl, erlegen zu sein. Über diese Annahme hat die Zeit bereits ihr Urteil gefällt. Das Überbrettl kommt uns jetzt nicht mehr in den Sinn. Eine lustige, derbe Künstlersatire, ausgerüstet mit allem Prunke, den eine schwelgerische musikalische Phantasie zu geben vermag, und übersonnt von einem alle Bitterkeit erhellenden Humor, ist's, was wir sehen. Aus dem engen Gebiete des Individuellen ist sie in die Sphäre des Typischen entrückt worden. Trotz der Wort- und Tonsymbol-Spiele und trotz der Zitate aus den Münchner Bockliedern. Zwar, Strauß tut darin so, als mache er sich auch über das Pathos des Idealismus lustig. Er fühlte die Scham dessen, der sich mit seinem Herzen zu weit vorgewagt gehabt hatte und wollte sich selbst mitverspotten; aber jenes Pathos reißt ihn wider seinen Willen mit fort. Aus der Musik schlägt uns ein eigentümlich warmer Hauch entgegen; die Entzückung

zur Kunst und die Heimatliebe, zusammen mit der Tatsache, daß etwas leidvoll Persönliches als Grundton mitschwingt, geben ihm entgegen allen ironischen Absichten Wärme und Licht. Man kann gegen die Partitur vom Bühnentechnischen aus einwenden, daß sie hie und da der theatralischen Perspektive und der scharfen Gliederung entbehre, daß sie die Linie unterm bunten Ornament begrabe und daß auch die Charakterisierung der einzelnen Figuren nicht immer fest geschnittene Profile zeige, sondern im wundervoll getroffenen Gesamtton untergehe. Vorzüge und Fehler, wie sie der deutschen Kunst von den Tagen der Gotik her eigen sind, kommen in der „Feuersnot" getreulich zum Vorschein. Allen Einwänden zum Trotz: wir lieben dieses Werk, weil wir fühlen, daß Liebe daran mitgeholfen hat. Und wir wünschten, daß Strauß immer Handlungen gefunden hätte, die nicht allein seinen Intellekt und seinen Sensualismus gereizt hätten. Die stärksten, nachhaltendsten Wirkungen sendet immer noch das Herz aus — ungeachtet aller Unmodernität des Gemütes. Keine Sinnenfreude und keine Gefühlsseligkeit vermag gleiches zu wirken.

* * *

Blendend, sinnbetörend, von scharlachner Glut entarteter Sinnlichkeit durchzuckt, erklang wenige Jahre später die Musik zu „Salome" an die Ohren der neugierigen Welt. Das Wort vom Artisten Strauß, das früher schon gefallen war, vernahm man jetzt häufiger als je. Ein Unsinn, wenn man Strauß

damit Zirkus- und Variété-Künste zuschreiben wollte, eine gut charakterisierende Bezeichnung, sofern man es in höherem Sinne gebrauchte. Beethoven hatte gemeint, daß er einen „Don Giovanni" nie habe komponieren können; er war zu sehr Pathetiker, als daß er eine Natur, die seiner eignen so entgegen war wie die Don Juans, in sich mit der Liebe des Schöpfers hätte nachempfinden können. Der Dramatiker Mozart, von beweglicherer und anschmiegenderer Phantasie, fand auch für den leichtsinnigen, ewig nach der Ergänzung seines männlichen Ichs fahndenden und darin tragischen Frauenhelden die richtigen Töne. Für Beethovens stark vom Ethischen beeinflußte Phantasie war der Inhalt von höchster Wichtigkeit. Mozart zog vor allen Dingen das artistische Interesse an, das irgend etwas ihm einzuflößen vermochte; ihn kümmerte der Gegenstand nur soweit, als er sich einer musikalischen Behandlung überhaupt willfährig zeigte. In der gleichen Weise, wie man Mozart einen Artisten nennen könnte, darf man auch Strauß so heißen. Unzählige Maler haben Salome mit dem Haupte Johannis gemalt, nicht weil sie sich von ihrer Tat hingerissen gefühlt hätten, sondern weil sie das kräftig malerische, koloristische wie psychologische Motiv witterten. Man greift kaum fehl, wenn man auch bei Strauß etwas ähnliches vermutet. Er war von der gleißenden, vielfarbigen Welt erfüllt, die Wilde mit glitzernden Worten von der morschen, in maßlosem Sinnenkult zerfallenden Herrschaft des Tetrarchen entworfen hat, und vor allem jenes bieg-

same, schlangengleiche Geschöpf, in dem jeder Blutstropfen Lustverlangen ist, das in all seiner lächelnden, trotzigen Sündhaftigkeit nichts von Sünde weiß und gleich einem Kinde nur eines kennt und fordert: die Erfüllung seiner Gier und seines Wunsches, jene Prinzessin Salome von Judäa lebte beunruhigend in seinem Künstlertraum. Wir empfinden nichts für sie, und ich glaube, auch Strauß hat nichts für sie empfunden. Aber sie entzündete seine künstlerische Phantasie, wie sie unsre Phantasie entzündet; und weil ihm, wie ich vorhin schon sagte, aller Eindruck und alles Erlebnis Musik wird, so setzten sich auch Salome und ihre im fahlen Schimmer des Verfaulenden leuchtende Umwelt in seiner Phantasie in Klang und Rhythmus um; in Jochanaan und den beiden Nazarenern ersah er zudem willkommene Gegenspieler, die auch musikalisch einen wirksamen Gegensatz verhießen. Die Formung der Partitur zur „Salome" ist artistisch — muß ich wiederholen, das Wort nicht als Begriff dürrer, berechnender Technik zu nehmen? — eines der erstaunlichsten musikalischen Wunder. Obgleich die Musik gleichsam jedem Worte nachgeht und außer den seelischen Regungen der Personen auch ihre Gebärden zu begleiten sucht, wird sie nie dick und unklar, sondern bleibt strahlend durchsichtig. Im Klangkolorit wie im Melos atmet sie die seltsam fremdartige, mit der Schwüle lüsterner Sinnlichkeit geschwängerte Luft, die an Herodis Hofe weht. Sie zittert und bebt im taumelnden Rhythmus der entfesselten Leidenschaften; ein inneres Rasen treibt

sie zuckend unaufhörlich vorwärts. Wir aber bleiben im Innersten kalt. Wir werden aufgeregt, zur Bewunderung aufgepeitscht, wir folgen dem Drama mit brennenden Wangen — tief, tief drinnen bleibt alles ruhig, nichts von Mitgefühl erhebt sich und steigt in uns auf. Ein kaltes Feuer hat uns seine Flammen ins Gesicht getrieben. Es gibt in der Weltliteratur der Bühne überlebensgroße Schurken, Mörder und Blutschänder, in deren Seelenabgrund wir mit Schaudern blicken und für die wir dennoch ein unerklärliches Gefühl der Sympathie haben. Salome, die unschuldig Schuldige, bleibt für uns tot, mit solch genialer Kunst Strauß ihr Triebleben auch belauscht hat. Ein Traum von Schönheit, Wollust und Blutdampf — das ist Salome. Für den Dramatiker Strauß indessen, der sich vom Epiker, der er eigentlich ist, erst losmachen mußte, war Salome ein mächtiger Schritt vorwärts.

* * *

Was er seiner Kunst durch „Salome" erworben hatte, das wandte er bei „Elektra" ins Edle und Gewaltige erhoben an. Die Größe des Stoffes ließ seine Schwingen wachsen. Wieder steht eine Frau im Mittelpunkte des Dramas, und wie es ihm gelungen war, in Salome das morbide orientalische Weib, dessen Herz und Stirn von der Wollust aufgefressen sind, in erschreckender Wahrhaftigkeit vorm Hörer hinzustellen, so nachtdüster groß geriet ihm in Agamemnons Tochter die in grandioser Vergeltungswut und rasendem Hasse sich verzehrende königliche

Rächerin. Seine Elektra hat etwas Übermenschliches; die Musik steigert die Worte des Dichters Hofmannsthal ins Gewaltige und gemahnt an die zermalmende Kraft der alten griechischen Tragiker. Vom klassischen Schulideal hat diese leidenschaftdurchstürmte, hagere Nachtgestalt allerdings nichts, nichts von der Ruhe gebundener Rhythmen, nichts von der gesammelten Haltung einer die Erregungen bändigenden Plastik. Straußens Elektra ist ganz Natur, ganz jene ungezügelte wilde Macht, die allein den furchtbaren griechischen Mythos zu gebären vermochte. Erst durch die Musik aber empfängt sie diese Unmittelbarkeit der Wirkung; weil sie ganz Empfindung ist, vermögen nur Worte, seien sie auch noch so überlegt erdacht und gesetzt worden, ihr nicht dieses unheimliche Leben zu geben; wir brauchen kaum ihre Reden zu verstehen, um des lodernden Rachewahnsinns inne zu werden, der ihr Denken und Handeln bestimmt. Die Tragik ihres Schicksals, das von ihr heischt, des Vaters Tod an der Mutter heimzusuchen, erschüttert uns, und, ungleich Salome, erweckt sie eine Anteilnahme, die uns über uns selbst hinaushebt. Elektra ist das bedeutendste dramatische Geschöpf, das Straußens Kunst bisher erzeugt hat. Mit ihr können sich an scharfer Modellierung und packender Lebensfülle auch ihre Mitspielerinnen nicht messen. An Klytämnestra fesselt die Kleinmalerei, die Strauß auf die Szene der gewissenskranken Gattenmörderin verwandt hat, Chrysothemis ertrinkt in Lyrik; bei Elektra vergißt man über der Größe der Kunst die Kunst selbst. Der

geistesverwandte Orest nur ist ihr ebenbürtig. Wie die Heldin als Einzelfigur das Vollendetste des Straußischen dramatischen Schaffens ist, so bedeutet auch das Stück, als Ganzes genommen, die Höhe seiner Arbeiten als Dramatiker. Auch der Empfindungsmusiker hat im kurzen Orchesterspiele, das der Erkennung Orests durch seine Schwester folgt, eine der überwältigendsten Zeugnisse seines psychologischen Feingefühles und zugleich seines Könnens gegeben; vor dieser Stelle, worin sich die Spannung übermenschlichen Schmerzes und übermenschlicher Freude in erschütternder Tragik entladet, verblaßt aller übrige Geistreichtum. Wenn man „Elektra" komponieren wollte, so konnte es nur so geschehen, wie es Strauß getan hat. Farbe, Motivbildung und Harmonik entstammen vollkommen dem finstern Stoffe. Die Hauptlinien treten streng und groß hervor, während die seltsamsten harmonischen Kombinationen als stimmunggebendes Kolorit in unbestimmter Mischung den Untergrund bilden. In großem, geschlossenem Aufbau türmt sich die Musik auf, die doch voll tobender Unruhe, wie ein wütend wogendes Meer, ist.

* * *

„Der Rosenkavalier" und „Ariadne auf Naxos" haben vorderhand die dramatische Tätigkeit Straußens abgeschlossen. Nach „Salome" und „Elektra" muten sie wie Erholungen von einer alle Kräfte aufwühlenden Arbeit an. Was sie wertvoll macht, ist mehr die reizvolle, im „Rosenkavalier"

allerdings zuweilen arg in die Niederung des Sentimentalen geratene, Musik zu schlechten Texten, die glänzende Betätigung des Artisten, als eine erneute Bezeugung seiner dramatischen Begabung. Und das ganz große, uns bis ins Letzte überzeugende und wie ein Himmelsgeschenk des Genies überwältigende Drama erhoffen wir immer noch von Richard Strauß.

Charakterköpfe norddeutscher Schumannianer in der Klaviermusik

Von
Walter Niemann-Leipzig

Schumann's Beispiel hatte auch in Norddeutschland eine Blüte romantischer Klaviermusik hervorgerufen, und hier namentlich eine Blüte des poetisierenden Genrestückes. Heute, wo unsere darniederliegende Hausmusik dringender Unterstützung bedarf, lockt gerade dieses Gebiet den Freund edlen häuslichen Musizierens. Wir lassen einmal die großen und selbständigsten Nachfolger Schumann's die Stephen Heller, Volkmann, Theodor Kirchner und Bargiel beiseite und betreten ein Gebiet, das schon von dichten Schlingpflanzen überwachsen ist und wohl nur selten nach dem Tode der Bewohner einen Pionier durch seine Wälder streifen sah. Es sind das alles Kleinmeister überwiegend Schumann'schen Stiles, ältere und jüngere. Keine Großen, aber alle aus den älteren Musikgenerationen, die noch Ideale kannten und verfochten. Wir stellen sie zu einer kleinen Porträtgalerie zusammen und beginnen mit jenem älteren Kleinmeister, der in der poetischen

Etüde etwa die Mitte hält zwischen Schumann und seinem älteren feinsinnigen Schützling in Paris, Stephen Heller, und noch mit tausend Fäden mit der Vergangenheit, die den Klavierkomponisten auch als Virtuosen feiern wollte, verknüpft ist. Er heißt:

Ernst Haberbier

In Ernst Haberbier (1813—1869), einem Königsberger, der den Tod auf dem Podium am Flügel in Bergen (Norwegen), fand, lebt nun freilich weniger Schumann als Stephen Heller und die Thalbergische Zeit einer wohlklingenden und in der Form tüchtigen Salonmusik des Konzertrepertoirs. Seinen Namen hat gleichwohl ein Werk noch bis heute lebendig erhalten, die „Etudes-Poésies", op. 53 und 59. Bülow erwies ihm mit Recht die Ehre, es Bruder des Stephan Heller'schen Werkes zu heißen. Sie haben deren Volkstümlichkeit selbst in den sechziger Jahren nicht erreicht. Das sind Genrebildchen delikatester Art, die ihre technischen Sonderzwecke hinter geistvoller und poetischer Charakteristik verbergen. Satz und Anlage sind gleich intim. Die mit entzückender Feinheit gehandhabte Einkleidung der immer melodischen und natürlichen Gedanken ist größer wie ihre persönliche Note. Man spürt zuweilen den Schumann des „Blumenstücks" oder der Humoreske und ihrer widerhaarigen Rhythmen, den Mendelssohn der „Lieder ohne Worte", Gondellieder und Jagdstücke, in höherem Maße aber Stephen Heller und die

Nach-Thalbergische Zeit bis zu Döhler's „Tremolo". Die Naturbilder, namentlich die Meer- und Herbststudien, gleich dunkel gefärbten Etüden wie dem stürmenden und klagenden „Vorwurf", der atembeklemmenden „Ängste", der „Üblen Laune", leidenschaftlich bewegte Skizzen, gehören zum Schönsten der fünf Hefte umfassenden Sammlung. Eine Probe von Haberbier's, bis ins Kleinste fein berechneten und oft eng verästelten Klaviersatz gibt der Anfang des „Liedes ohne Worte" (Nr. 15). Sie verrät auch schon die Liebenswürdigkeit und Innerlichkeit der Empfindung, ein musikalisches und rhythmisches Feingefühl bis in die Fingerspitzen, die in diesem klassischen Etüdenwerk neuerer Zeit lebt, eine Liebenswürdigkeit, die sich aber, wie in den obengenannten leidenschaftlichen Stücken, wie in dem wohl aus nordischer Luft geborenen „Bardengesang" (Nr. 8) gelegentlich zu monumentaler Größe steigern kann.

Sehr Gutes bringt auch sein Studienwerk „Vademekum des Pianisten". Über den Rest seines Schaffens kommen wir schnell hinweg. Es ist dankbare und gute Salonmusik, wie man sie in den dreißiger bis sechziger Jahren vorigen Jahrhunderts selbst im Konzertsaal vorgesetzt zu haben wünschte, mit den bekannten Etiketten: La Cascade, Le Ruisseau, Paraphrase über die „Loreley", Pensées fugitives, eine glänzende Saltarella, ein Souvenir de Pologne. Dem Aufenthalt im Zarenreiche verdankten wohl ein paar Paraphrasen über volkstümliche russische Weisen von Glinka, Wielhorski

usw. sowie der pompöse Kaiser Nikolaus-Marsch ihr Entstehen. Brillante Sachen, die Haberbier's, im Grunde ja auf Thalberg zurückgehende Geschicklichkeit im raschen Abwechseln und Überschlagen der Hände, in der feinen Umspinnung, Umspielung und Figuration der Melodie nach allen Regeln der Kunst glänzen lassen.

F. W. Markull.

Haberbier gehörte zu den ersten Konzertpianisten der fünfziger und sechziger Jahre. Nicht so weit nach Rußland hinein, wie er, aber doch tief in den Osten Deutschlands, nach Danzig, trug ein anderer Ostdeutscher, der aus Reichenbach bei Elbing stammende Friedr. Wilhelm Markull (1816—1887) die romantische Art der Klaviermusik seiner Zeit. Sein bleibendes Verdienst liegt in vortrefflichen Arrangements klassischer Werke. Seine Klaviermusik — er schrieb über hundert Werke — verteilt sich auf gute kleine Illustrationen über deutsche Volksweisen, auf das Salon- und poetische Charakterstück, wie die Ballade op. 66, in gewandt beherrschter Form, deren Inhalt sich nirgends zu tieferer Bedeutung erhebt. Der tüchtig in der klassischen Satzweise geschulte Musiker, der im wesentlichen den Bahnen Schumann's und Mendelssohn's folgt, spricht aus allem. Am anziehendsten zeigen ihn die duftigen „Waldblumen", op. 19-20. Gleich das erste Stück, ein poesievolles „Maiblümchen", kennzeichnet ihn im rhythmischen Beharrungsvermögen, in zarten Redewendungen oder

in dem ganz den edelvolkstümlichen Elegienton Schumann's anschlagenden „Nachtschatten" mit seiner klaren und kleinen Gliederung als echten Schumannianer, während der Elfenspuk im Mittelteil des Nachtschatten auf Mendelssohn's Sommernachtstraum weist. Die breiten, ruhigen Schlüsse verraten innere Gesundheit, die sich freilich in der Durcharbeitung oft zu etwas hausbackener und schematischer Breite der Darstellung abschwächt. Ein guter Teil seiner Klaviermusik verliert sich im Salonton.

Heinrich Stiel.

Noch weiter nach Nordosten, bis in die Baltenstadt Reval, trug Schumann'sche Art der Lübecker Heinrich Stiehl (1829—1886). Auch er war, wie die meisten der romantischen Epigonen, am Leipziger Konservatorium ausgebildet und hat dann nach guter Musikerart ein rechtes Wanderleben geführt, das ihn von Irland bis Rußland führte. Für uns liegt Stiehl's Bedeutung in seiner Musik für die Jugend. Seine „Kinderszenen", in weit höherem Maße aber seine noch einmal von Heinrich Germer neu herausgegebenen „Sechzehn Kinderstücke", op. 52, und das „Jugendalbum", op. 51, gehören zum Besten, was nach dem Muster und Vorbild von Schumann's Kinderszenen und Jugendalbum in dieser Art geleistet wurde. Schon hier zeigt sich der treue Jünger Schumann's. Stiehl begann mit besserer Salonmusik und ist leider nie ganz davon losgekommen. Aber auch bei so fürch-

terlichen Etiketten, wie dem Liebeszauber oder der Romanze ohne Worte, werden wir insofern angenehm enttäuscht, als es, wenn auch oft schwach erfunden, so doch fast immer — die greuliche Trehdiade des Vögleins Lied ausgenommen — melodische und anständig gemachte Sachen durchaus noch im Geschmack und Stil des älteren Salonstücks der Thalbergischen Zeit sind. Später überwiegt das poetisierende Charakterstück Schumann'scher Prägung und kleiner Form, wie die „Trois Tableaux", op. 31, immer mehr. Dazu gibt's allerhand Kammermusik, die in der gediegenen, nur oft allzu breiten Durcharbeitung und in ihrem echten Kammerstil eine inhaltlich leichter gewogene Richtung vertritt, wie sie gleichzeitig der Däne Winding, der Schwede Norman pflegten: Filigran idyllischen Charakters. Diese Klavierquartette, -trios, Violin- und Cellosonaten dienten lediglich ihrer Zeit; sie sind es aber wert, als intime Musik noch einmal im Hause zu erklingen. Intim ist auch die Art seiner Charakterstücke. Manches, wie die vierhändigen „Aquarellen", die „Reisebilder aus Italien", die zierlichen „Albumblätter", gehört am besten in den Salon. Anderes, wie die letzte Nummer der „Einsamen Stunden", op. 75, mit dem in unruhigen Synkopen aufstrebenden Mittelteil zeigt in der Tiefe und Wärme des Empfindens, der Phantastik, dem durchklingenden Unterton schmerzvoll-verklärter Resignation ganz die Züge und das unverkenbare äußere Notenbild des besten Schumann. Ihn verrät auch das liebenswürdige und

weitgespannte Hauptthema des ersten Satzes seiner Clara Schumann zugeeigneten „Violinsonnate“ in B-dur, op. 100; es gibt ein Bild des jüngeren Schumann mit einem kleinen Zuschuß von Gade's nordischem Idyllengeist, der, wie so viele Norddeutsche, so auch Stiehl das Eigenste doch schließlich wohl in kleinen Formen schaffen ließ.

Karl Lührß.

Mit Karl Lührß (1824—1882), der sich nach dem ersten Unterricht bei seinem Vater, dem Schweriner Schloßorganisten, auf der Berliner Akademie an Mendelssohn anschloss, wandern wir im Kreise der norddeutschen Schumannianer vom Osten durch Mecklenburg nach Berlin. Lührß' Klavier- und Kammermusik entstammt durchweg früherer Zeit; denn schon 1851, als er eine reiche Heirat gemacht hatte, komponierte er nur noch wenig. Aus der Reihe seiner Kammermusik fanden einige Violinsonaten und ein hübsches Klaviertrio seinerzeit manchen Freund. Das Beste seiner Klaviermusik — einige dreißig Werke — liegt, wie so oft bei diesen Nachromantikern, wohl nicht in den drei Sonaten, op. 33, sondern in den, mit den klaren ernsten Augen einer an Bach gestählten Romantik in die Welt schauenden drei „Suiten“ im gebundenen Stil, op. 29, und in der Charakterstudie, im Salon- und Virtuosenstück. Schon manche ihrer Titel, wie die „Phantasiestücke“, op. 30, die sieben Stücke „Am Abend“, op. 27, verraten auch äußerlich das neben den Klassikern, Mendelssohn oder

Jensen, alles andere weit überragende Muster: Robert Schumann. Die „Deutschen Tänze", op. 37, eine Art ins Schumann'sche gewandte Fortsetzung der kleinen Schubert'schen Tanzbilder, und die „Variationen über ein eigenes Thema", op. 28, mögen als frische und wirkungsvolle Musik besonders genannt sein. Unter den Salonstücken erwarben sich die „Phantasie" über Themen aus Spohr's „Jessonda" und einige Hefte mit brillanten Tänzen, unter den Virtuosenstücken die „Ges-dur-Barcarolle" die meisten Freunde. Bezeichnend für Lührß wie für die durchschnittliche Klaviermusik seiner Zeit sind die drei Hefte mit „Märchen", op. 25. Da haben wir gleich die ganze, etwas gemachte und süßliche Butzenscheiben- und Gartenlaubenromantik seiner Tage: den Ritter mit Feen und äffenden oder — den Weber'schen Jungfernkranz windenden Dämonen, Geister des Waldes, die blasse Seejungfer, Mendelssohn'schen Elfenspuk mit den Figurinen des Puck, der Liliputaner und Heinzelmännchen, Narziß, Undine, die verzauberten Schwäne, die wilde Jagd, die bezauberte Insel, Sirenen und Silenen, Delphine und Dryaden. Zum Teil sehen wir also, wie in Jensen's Erotikon und Idyllen, ein Zurückgreifen auf Sagengestalten des klassischen Altertums. Die kleinen Sachen sind sehr ungleich und in der Ausprägung so blühender Romantik von oft überraschender Trockenheit. Am hübschesten sind die kleinen Marschbildchen in Mendelssohn's Art. Die lyrischen Stücke münden zumeist offen in den Salonton oder begnügen sich

mit einer geschmackvollen Nachzeichnung Mendelssohn'scher und Schumann'scher Muster und Figurenwerks. Andere, wie das Schwanenmärchen, die Undine, sind mit großer Feinheit zu reizenden Pastellen ausgeführt. Einzelne feine Übergänge, wie sie im „Schwanenmärchen" auftauchen, zeigen, daß Lührß nicht hielt, was er versprochen, ebenso gelegentlich hervorbrechende echt romantische Züge, wenn er die „Bezauberte Insel" durch Dämpferpedal vom Anfang bis zum Ende in ein zartes Dämmerlicht hüllt und durch einen 24 Takte langen Orgelpunkt auf B zu ruhigen geheimnisvollen Oktavengängen in hoher Diskantlage ein duftiges Watteaubildchen dieser romantischen Sehnsuchtsinsel der Cythera im Lande Nirgendwo und ein Gegenstück zu des modernen französischen Neu-Impressionisten Claude Debussy's „Ile joyeuse" malt.

Am weitesten in die Zukunft weisen Lührß' „Variationen", op. 28. Ihr Stil ist im ganzen wieder schumannisch; andererseits tritt aber mit festem Schritt der Urahn aller Norddeutschen des Berliner Kreises, J. S. Bach, hinein. In norddeutsche Art abgebogen, die ein fast grüblerisches und grämliches Sinnieren, einen Iakob Böhme'schen mystischen Zug liebt. So zeigt Lührß hier einerseits alle Künste des Kontrapunkts, ohne damit in manchen Variationen den trocknen Eindruck des Gearbeiteten zu verwischen. Andererseits regt ihn dieses Schweifen der Gedanken in dämmerige Weiten zu Ton- und Klangbildungen, zu Modulationen an, die

direkt auf unsere Zeit, auf den Erzromantiker Max Reger, weisen.

Hugo Ulrich und Albert Dietrich.

Hugo Ulrich's (1827—1872) Name ist wie bei Markull unauflöslich mit ausgezeichneten Arrangements klassischer und romantischer Meisterwerkewerke für Klavier verknüpft. Der Komponist Ulrich, schlesischer Abkunft, hat einiges Wenige und Bedeutungslose im Salonton seiner Zeit geschaffen, das bereits durchaus veraltet ist, während sein ansprechendes Erstlingswerk, ein Klaviertrio, eine Zeitlang viel Freunde fand.

Auch des Meißner Albert Dietrich's (1829—1908) wenige Kammermusik (zwei Klaviertrios) und Klavierstücke gehören, da ihr Schöpfer mit 22 Jahren Sachsen als Kapellmeister dauernd mit Oldenburg und Berlin, wo er zu den Ehren eines Mitgliedes der Königlichen Akademie der Künste und Kgl. Professors aufstieg, vertauschte, in den Kreis der Werke der norddeutschen Schumannianer. Dietrich war noch ein persönlicher Schüler Robert Schumann's und später, wie aus seinen „Erinnerungen" hervorgeht, ein treuer Freund von Johannes Brahms. Seine Kammermusik und Charakterstücke — hervorgehoben seien eine „Sonate" zu vier Händen und die „Charakterstücke", op. 2 und 6 — entstammen durchweg seinen jüngeren Jahren und sind in Klang, Ausdruck und Satz ganz schumannisch. Sie tragen jene Züge des jungen Schumann, die Dietrich's „D-moll-Symphonie" in den

sechziger und siebziger Jahren so weit verbreiten halfen: eine tiefe und edle Schwärmerei, eine liebenswürdige und heimelige Wärme, die unmittelbar zum Herzen spricht, eine muntere Naivität, wie sie ein schönes Erbteil so vieler sächsischer Komponisten darstellt. Wie stark Dietrich mit Schumann wahlverwandt ist, beweist das Trio zum fünften der „Sechs Phantasiestücke", op. 6. Es steckt viel Naturtreue in Dietrich's Klaviersachen; man höre nur das behagich „im mäßigen Wanderschritt" dahinschlendernde erste der „Vier Klavierstücke", op. 2, oder die hellen Pastoralklänge des Mittelsatzes von op. 6, Nr. 4. Nicht in allem gewinnt man den Eindruck, als ob das Klavier doch nicht so recht Dietrich's eigenste Domäne sei: der Satz neigt, wo er nicht Schumann'schem Muster folgt, zum Orchestralen. So entbehrt er oft der klanglichen Originalität, der Weichheit und Klaviermäßigkeit. Gleichwohl läßt Dietrich auch in diesen kleinen Formen seine kontrapunktische Gediegenheit fühlen. Der „Canon" aus op. 2 ist zugleich ein herrliches, empfindungsgesättigtes Ausdrucksstück. In schwächeren Augenblicken hängt er sich, wie im beharrlich festgehaltenen gestoßenen Rhythmus (op. 6, Nr. 4) an Schumann's rhythmische Formeln. Gleich den meisten sächsischen und schlesischen Tondichtern eignet ihm eine besondere Begabung für liebenswürdig-volkstümliche Erfindung, die sich gern wie bei Schumann in dunklere, elegische Farben oder (z. B. in der letzten Nummer der „Vier Klavierstücke") in Mendelssohnisch-weiche Ge-

fühlsmäßigkeit kleidet. Nächst Schumann gehört Schubert zu den Lieblingen Dietrich's. Ergeht er sich in freier Natur, so wandert fast immer Schubert mit ihm. Das belegen die beiden oben erwähnten Stücke, am besten das erste der „Vier Klavierstücke" mit der Schubert'schen Schlußwendung seines Hauptthemas sowie das Trio zum dritten der „Vier Klavierstücke", op. 4.

L. Ehlert, R. Radecke und C. Bürgel.

Mit Dietrich wurde eine persönliche Tradition Schumann'schen Geistes nach Berlin verpflanzt. Eine allgemeine war dort aber bereits, wie wir bei Karl Lührß und Hugo Ulrich sahen, seit etwa der Mitte des Jahrhunderts eingedrungen und gepflegt worden. Es sind ein Königsberger, Louis Ehlert (1825—1884), und abermals zwei Schlesier, Robert Radecke (1830—1911) und Constantin Bürgel (1837—1909), die zu den treuesten Jüngern des Meisters in Berlin zählen. Ehlert kam 1850, Bürgel 1860 in die Reichshauptstadt. Beide waren, wie auch Dietrich und fast alle Schumann'schen Jünger, durch das musikalische Düsseldorf jener Jahrzehnte, das Leipziger Kgl. Konservatorium herangebildet.

Der talentvollere und eigenere ist entschieden Ehlert. Schnellere Anerkennung fand dieser Künstler als Verfasser fein stilisierter und gedankenreicher Essaybändchen (Aus der Tonwelt, Römische Tage, Briefe über Musik an eine Freundin). Aus ihnen spricht ein, wenn nicht historisch, so doch ästhe-

tisch sehr fein geschulter Kopf. Um Ehlert als Komponisten zu verstehen, muß man an ihn als Romantiker und als Verehrer Italiens denken. Der Romantik seiner Natur entspricht sein Bekenntnis eines treuen Glaubens an Schumann. Das künden, wenn nicht eine „Romantische Sonate", so doch manche „Novelletten" und „Impromptus". Neben Schumann steht für ihn Chopin, stehen Mendelssohn und Jensen. Italien verdankt er die ungemein feine, leuchtkräftige und die hellen Kreuztonarten bevorzugende Farbe von größter Delikatesse einer peinlich abgewogenen und abschattierten Klaviermäßigkeit, verdankt er die Karnevalstücke, die geistreiche Beweglichkeit und Feingliedrigkeit seines durchaus intimen, an kleinmalerischen Zügen reichen Satzes seiner Klaviermusik. Ihr Studium lohnt durchaus. Ehlert ist ein zartsinniger Poet des Klaviers. Am reichsten da, wo der Lyriker zu uns spricht: in den „Nocturnen", den entzückenden Mondscheinbildchen der „Lyrischen Skizzen", op. 12, dem Schlußsatz der „Novellette", op. 24. Hier redet er die Sprache eines tiefen, an Theodor Kirchner gemahnenden Gemütes. Seine Harmonik ist reich und zuweilen kühn, ein Beispiel bietet seine stark unter Jensen's Bann stehende „Ballade" mit ihrem sonnigen, ritterlichen Hauptthema, das an Ludwig Richter's romantischen „Brautzug" denken läßt. Es steckt oft viel Kunst des Kontrapunkts in feinen, kanonischen Humoren, Engführungen und dergleichen in seinen Stücken, die in einem „Impromptu-Valse" und ähnlichen Vorwürfen wieder

im Satz mehr Chopin zuneigen als dem jungen Schumann, an dessen „Papillons“ z. B. das Seitenthema der Novellette I, deutlich anklingt, gelegentlich aber, wie in den verklärten Gängen gegen den Schluß der Novellette hin, auch schon zum jungen blonden Johannes Brahms und seinem herrlichen Liebesgesang des langsamen Satzes der F-moll-Sonate hinübergrüßen.

Trotz solcher feinen Art war Ehlerts schöpferische Persönlichkeit nicht groß und selbständig genug, um seine Werke, die im Klavierunterricht, nach Louis Köhler's Führer zu schließen, namentlich der fünfziger bis sechziger Jahre einen hohen Rang einnahmen, dauerndes Leben zu leihen. Namentlich die breite und nicht immer inspirierte Durchführung seiner Gedanken und ihre nicht eben große Plastik hat hier viel Schuld getragen.

Auch das Wenige, was Robert Radecke in jungen Jahren für Klavier allein oder mit Instrumenten (zwei Charakterstücke mit Violine und Cello) schrieb, kennzeichnet ihn im allgemeinen als guten Schumannianer. Man hat nicht allzuviel Freude an diesen Klavierstücken. Sie sind meist zu breit ausgeführt, matt in der Farbe, nicht stark an Erfindung, trocken und hausbacken in der Empfindung. Der Satz läßt neben Schumann noch ältere Stilmuster, doch auch, wie z. B. im Mittelteil des ersten Phantasiestücks, op. 5, Brahms und Gade durchschimmern. Einiges, wie „La Fontaine“ oder die flott, aber immerhin noch recht gemächlich dahinreitende „Amazone“ trägt die Etikette des Salonstücks, fällt

mehr aber ins Gebiet der etwas schematisch angelegten Charakter-Etüde im Salon.

Viel leichter wie über Ehlert ist's, über B ü r g e l ins Reine zu kommen. Er erreicht Ehlert weder an Innerlichkeit und Geist, noch an Poesie und feiner Durcharbeitung des Satzes. Seine Sachen sind außerordentlich ungleich. Neben erfinderisch Schwachem, Flüchtigem oder Trocknem und bloß Gelehrtem — leider müssen hier gerade einige größere Werke genannt werden — steht, wie bei dem ihm geistesverwandten Lührß, Feines und Tiefempfundenes. Den „lustigen Musikanten mit dem ewig leeren Beutel", wie er sich selbst meinem Vater in fröhlichen Tagen ihrer Berliner Studienjahre gegenüber nannte, haben wir in einem (bisher unveröffentlichten) Stammbuchblatt des letzteren eigentlich gar nicht so recht vor uns. So ist aber Bürgel, leicht erregbar, weich, schwärmerisch und mit einem glücklichen Talent für das Lyrisch-Volkstümliche und Elegische. Zeigt jenes Stammbuchblatt mehr Mendelssohn's bis zur Süßlichkeit sentimentale Züge, so ist er im übrigen, wenn er nicht einmal, wie in der A-dur-Sonate, op. 5, oder der Gavotte und Ariette, op. 25, Mozart oder dem jungen Beethoven folgt, doch ganz Schumann untertan, und namentlich die Aria aus des Meisters Fismoll-Sonate hat es ihm wiederholt angetan. Schon manche Titel seiner Klaviersachen weisen ja geradeswegs auf Schumann oder gelegentlich, wie in den Nocturnes, auch auf Chopin: Arabeske, Phantasiestücke, Ballszenen, Arietta, Blumen und Blät-

ter. Vieles gehört, wohl aus dem Muß geboren, in den Salon und blickt, wie der Harfner, die Spinnerin, die Preghiera und andres aus „Sinnen und Minnen", einesteils nach Thalberg, andererseits aber, trotz durchaus selbständiger Anlage und Durchführung, nach — der Oper Meyerbeer's. Schumannisch ist der Satz mit den scharfen Rhythmen, den antizipierenden Bässen und rhythmischen Verschiebungen, der Neigung zu kurz angebundenen Schlüssen; schumannisch ein gelegentlich aufbegehrender phantastischer und trotziger Humor, ein Hang zu romantischem Archaisieren in Bach's und der Rokoko-Meister-Zeiten, zu überraschenden Übergängen, wie sie sich in Sinnen und Minnen, op. 10, Nr. 1, finden. So muß man das Gute bei ihm heraussuchen, Weizen von Spreu, Veraltetes von Allgemeingültigem sondern. Volle Kultur aber, volle Abwesenheit des Barock bis zum Schrullenhaften fehlt, doch ein Werk wie die Suite op. 6 mit ihrer prächtigen Fuge kann zeigen, welch' ernstes und tiefempfindendes Talent unter der Not der Zeit die beste Kraft frühzeitig eingebüßt hat.

Rudolph Niemann.

Die Familie Niemann hat Generationen Frau Musika gedient. Freilich in bescheidenen Lebenskreisen: Stadtmusikus, Organist in kleinen Landstädtchen West-Holsteins. Mein Großvater und wiederum seine Verwandten saßen im Dithmarschen und Eiderstedt. Und Hebbels Vaterstadt, das stattliche Wesselburen in Dithmarschen (West-Holstein)

nannte auch mein Vater seine Heimat. Sein strenger, aber gütiger und ehrenhafter Vater Johann Claußen gab ihm den ersten Unterricht auf Klavier, Orgel und Geige. Als Zwölfjähriger wurde er mit einem der damals noch von Tönning kursierenden Dampfer nach Lowestoft in Südost-England geschickt, um Englisch lernen zu müssen. Früh hieß es: selbständig werden. Noch galt damals neben Leipzig Paris als Hochburg des Klaviervirtuosentums. Der Fünfzehnjährige blieb drei Jahre (1853 bis 1856) am Leipziger Konservatorium und genoß den Unterricht von Moscheles, Plaidy, David, Richter, Hauptmann, Raymund Dreyschock, Franz Brendel und Rietz. Nach kurzem Aufenthalt in der Heimat ging's 1857 nach Paris (Marmontel, Halevy, Massart) ans Conservatoire. Manche Künstlerfreundschaft, so mit Stephen Heller, mit dem er häufig vierhändig spielte, verschönte diese fleißig genutzten Jahre, die dem jungen Künstler den für den deutschen Musiker damaliger Zeit ja üblichen harten Kampf ums Dasein nicht ersparten. Der erste Preis des Conservatoire im Klavierspiel lohnte Juli 1858 als seltene Auszeichnung den aufgegebenen Vortrag einer Chopinschen Sonate durch den angehenden Klaviervirtuosen. Die ersten (ungedruckten Klavierkompositionen, darunter eine Sonate in A-dur, entstanden in Paris um 1860. Es folgte die Heimkehr zum deutschen Norden; bald ward ein eigener Herd in Hamburg gegründet und seine Cousine Emilie Peers, die Tochter des Organisten und Stadtmusikus Johann Peers, aus

dem Eiderstädtchen Tönning als edle Hausfrau heimgeführt. Kürzere Studien in Berlin bei Kiel in der Komposition, bei Theodor Kullak und Bülow im Klavierspiel galten nur mehr der letzten, durch Vorstellung bei Liszt geweihten Vervollkommnung. Es folgte eine reichgesegnete, fast zwanzigjährige Lehr- und Kompositionstätigkeit in Hamburg, die glücklichste Zeit auf seiner Lebensbahn. Da riet ihm sein Unstern, dem großen Geiger August Wilhelmj, mit dem er bereits seit 1873 einige gemeinschaftliche Konzerttourneen gemacht und der seine hohe Künstlerschaft sofort erkannt hatte, 1884 nach Biebrich und alsdann nach Wiesbaden zu folgen. Von diesem Jahre an verließ ihn das äußere Glück. Nur das innere, ein ideales und selten glückliches Familienleben, das Bewußtsein seines eigenen künstlerischen Wertes konnten ihm über die mit Schmerzen und Opfern errungenen, reichen öffentlichen Erfolge in ganz Europa hinweghelfen. Zwanzig Jahre sind die beiden Künstler zusammen gereist. Von Norwegen, Schweden und Rußland bis zum goldenen Horn keine Stadt, die sie nicht gehört, kaum ein Hof, dessen Auszeichnungen sie nicht ehrte. Als Wilhelmj nach London übersiedelt war, blieben ihm noch einige sorgenvolle, mit Schaffen und Lehrtätigkeit ausgefüllte Jahre in Wiesbaden.

Der Klavierspieler Rudolph Niemann vereinigte abgeklärte Schönheit, Adel der Tongebung, dithmarsische gesunde Männlichkeit, französische Anmut mit höchster künstlerischer Selbst-

beherrschung. Ein Virtuose, für den es technische Schwierigkeiten nicht gab, trat er ganz hinter dem Komponisten und sein Werk zurück. Nicht in trokkener, sondern in geistbelebter „Objektivität", wie ich sie von Späteren nur bei Max Pauer wiederfand. Sein Repertoire schloß nichts aus. Was seinen Vorträgen aber den Stempel der Vollendung aufdruckte, die wohl bei Schumann, Grieg und vor allem Beethoven ihren Gipfel erreichte, war die peinliche Gewissenhaftigkeit, mit der alles Technische mit der allerfeinsten Feile bewältigt war. Eine klassische Ruhe, die ihn nie verließ, ein ungewöhnlich feinentwickelter, künstlerischer Geschmack, eine stets das Richtige treffende hohe Intelligenz kennzeichneten den berufenen Virtuosen, Niemanns Lebenshöhe und Kunsthöhe fiel in die Nachromantik. Wir brauchen ja nur die Namen einiger seiner Freunde zu nennen, um dies zu erkennen. In Hamburg der knorrige Carl G. P. Grädener, Meinardus, F. Bödecker, Louis Lee, Kölling, Biehl, sie alle auf verschiedenen Gebieten namhafte Komponisten. Mit Heller und Adolph Jensen, mit unsrem schleswig-holsteinischen Volksdichter Claus Groth stand er im Briefwechsel. Brahm's originellen Vater Fritz, der drei Treppen hoch auf dem Steindamm mit seinem „Kunterbaß" thronte, sah er oft bei sich. Mit dem ausgezeichneten Cellisten Gowa, mit dem Leiter des Hamburger Konservatoriums J. von Bernuth, mit Maskowski in Koblenz hielt er gute Freundschaft, Treue sein Leben lang manchem Hamburger Patrizier und

Logenbruder. Dieser edle und in allen Menschen nur das Gute suchende Mensch hatte keine Feinde, sondern nur kleinliche Neider seines eminenten Könnens! Als er an den Rhein gezogen war und die großen Konzertreisen mit Wilhelmj unternommen hatte, erweiterte sich sein Freundeskreis rasch; doch stets bewahrte er als rechter Niederdeutscher, der die Heimat nie vergessen kann, Hamburg und seinem dithmarsischen Heimatsstädtchen die Liebe. Wirklichen Wurzelboden hat er in Wiesbaden nie gefunden, im Herzensgrunde hat er sich sein Leben lang nach Hamburg und Schleswig-Holstein zurückgesehnt. Er stand vor dem Abschluß eines Engagements an das Hamburger Bernuthsche Konservatorium, als die Parze tragisch seinen Lebensfaden zerriß.

Als Mensch der Typus des tief angelegten, mit feinen Sinnen begabten Holsteiners, als Dithmarsche stolz auf seine Heimat und ihre alte, streitbare, charaktervolle Bevölkerung, als Sohn der Marsch, ein leidenschaftlicher Naturfreund, ein unermüdlicher Tourist, verkörperte er als Komponist das Beste der Nach-Schumannischen Schule. Sein Feld ist Klavier- und, in zweiter Linie, Violin-Klavier-Komposition. Erstere entsprang seiner eigenen vollendeten Künstlerschaft: es ist edle Haus- und Virtuosenmusik voll echten, vollen Klavierklanges. Die letztere verdankte hauptsächlich Anregungen durch seinen Bruder, den hochbegabten und leider früh in Helsingfors verstorbenen Geiger Gustav, durch Wilhelmj, durch die Erinnerung an seine

eigene, durchaus nicht unbeträchtliche praktische Geigenkunst ihr Entstehen. Beklagenswert, daß er, in seiner Jugend ein tüchtiger Organist, nicht auch der Orgel einige Werke schenkte.

Wenn Bülow am 16. Dezember 1871 von Florenz über ihn schrieb: „Unter den Klaviervirtuosen jüngster Generation nimmt Herr Rudolph Niemann aus Hamburg nach dem Urteile aller Kunstverständigen unstreitig eine der hervorragendsten Stellen ein, nicht nur wegen der ausgefeiltesten Vollendung seiner Technik, sondern auch gleichzeitig wegen der geistdurchdrungenen stilvollen Auffassung, mit welcher er seine Technik der Interpretation der bedeutendsten und schwierigsten Meisterwerke der klassischen wie der modernen Klavierliteratur dienstbar macht. Dieser Vorzug — die Vereinigung des glänzenden Virtuosen mit dem gediegenen Musiker — bekundet sich auch in den von Herrn Niemann bisher veröffentlichten Kompositionen und Transkriptionen", so zeichnete er damit mit wenigen scharfen und sicheren Strichen auch eine Silhouette des Klavierkomponisten Niemann. Seine Jensen-Transkriptionen sind bis heute die schönsten geblieben. Mit der duftigen Übertragung des sanften „Murmelnden Lüftchens" eroberte er die klavierspielende, mit der Paraphrase über Händels berühmtes Largo die violinspielende Welt. Danach mit der kostbaren Gavotte op. 16, die später von Müller-Berghaus auch für Orchester gesetzt wurde. Seine Bruder Gustav gewidmete Violinsonate in F-dur op. 18 fand sofort in Robert Heckmann einen

begeisterten Propheten und ist in der Neuen Welt noch heute nicht von den Programmen verschwunden. Sie ist eine der schönsten romantischer Richtung und für beide Spieler so ganz aus der Eigenart ihrer Instrumente heraus geschrieben. Die Klaviersonate in C dur op. 31 gehört zu den allerbedeutendsten und herrlichsten nachromantischer Zeit. In ihr lebt eine kraftvolle Frische, eine Großzügigkeit, eine Klarheit und Plastik der Gestaltung, die erstaunlich genannt werden muß. Sie enthält einen wundervollen, in seiner Knappheit doppelt erschütternd wirkenden Trauermarsch. Seine Variationen über ein Thema aus Händels „Almira" dürfen sich in eine Reihe mit Brahms'schen Werken dieser Gattung stellen. Das ist eine stolze Behauptung. Doch das Studium dieses aus einem Guß gefügten und ganz allmählich und innerlich gesteigerten Werkes wird mir recht geben. Die glänzende Konzert-Suite op. 34, die, im lieblichen Herrenalb im Schwarzwald entstanden, neuen edlen Wein in alte Schläuche füllt, die Konzertstücke op. 36 und 40 für die linke Hand sind edelste Virtuosenmusik, seine zahlreicheren kleineren Charakterstücke edelste Hausmusik. Und mit den „Fliegenden Blättern" hat er einen Beitrag zur leichteren Unterrichtsliteratur gegeben, der zum Reizendsten und Feinsten auf diesem schwierigen Gebiete gehört. Es ist schwer, unter diesen kleineren Sachen auf das Schönste aufmerksam zu machen. Da nenn' ich die frische, fröhliche und im Mittelteil Schumannisch eigenwillige „Waldlust", die vier Gavotten, den fei-

nen und wohlig dahinschwebenden Konzertwalzer in Ges dur. Dort grüßen mich die lieblichen, von Melodie überquellenden „Albumblätter", die „Melodie", die frische „Novelette" und wirkungsvolle „Villanella", die sinnige „Träumerei am Kamin". Dort die Muster eines feinen, idealen „Salonstücks", die liebliche, schwärmerische „Erinnerung an Franz Bendel" und der Salonwalzer in As dur, das leise Meister Brahms grüßende dunkelfarbige „Intermezzo" in b moll. Mache ich noch auf die schönen und feingearbeiteten kleineren Charakterstücke für Violine und Pianoforte aufmerksam, so habe ich das Beste genannt. Manches ist leider Nachlaß geblieben. So eine pompöse Klavierübertragung von Meyerbeers „Fackeltanz" in B dur, so ein in fortreißendem Jubel dahinbrausendes „Frühlingslied" in der Frühlingstonart Adur und eine Kette in Griesbach im Schwarzwald 1897 entstandener reizender Walzer und Ländler voll süddeutscher Herzlichkeit. Stilistisch prägt sich in allen die Zeit Schumannscher Nachromantik aus. Schumann, Jensen, Chopin, zu ihnen schaute er am liebsten auf. Doch all dies zeigt sich in einer vollendet feinen Form, mit einem satten, warmen Klavierklang, einer Frische der Empfindung und Natürlichkeit der Erfindung, die ganz sein persönliches Eigentum sind, und deren Stärke erst in den letzten Sachen nachläßt.

Die unvergleichliche Lehrbegabung Niemanns wurde allzeit aufs freudigste anerkannt. Jahrzehntelang blieb er bis zu seiner Übersiedelung nach Biebrich der erste und gesuchteste Klavier-

pädagoge Hamburgs. Wer, wie ich, seine grundlegende musikalische, kompositorische und pianistische Ausbildung unter ihm in seiner Jugend erfahren, der hat erst später wirklich erkannt, was und wieviel er zu früh an ihm, dem Vater und Lehrer zugleich, verloren. Seine Lehrbegabung erzielte oft die erstaunlichsten Resultate. Er verstand die große Kunst: die Persönlichkeit des Schülers, Eigenart und Grenzen seiner psychischen und physischen Begabung zu erfassen und ihn mit unermüdlicher Geduld den rechten Weg zu leiten. Wer seine tiefe Freude erlebt hat, als sein Vierzehnjähriger ihm die ersten Klavierstücke — gleich eine Sonate aus dem G gab's drauf! — unter den Weihnachtsbaum legte, oder in heimlicher Dämmerstunde unbemerkt vorspielte, als sein Achtzehnjähriger von Meister Humperdinck belobt wurde, wer es an sich selbst erfahren hat, mit welchem Zartgefühl, welchem sicheren Instinkt und goldenem Herzen er ihm für seine persönliche Anlage die rechten Wege unbemerkt zu führen wußte, wird's nie voll Dankbarkeit vergessen. Und wer seine Werke richtig spielen will, hat nicht lange zu suchen: in ihnen lebt die reine Edelart seines Wesens und Denkens. Möchte sie heute zu recht vielen durch seine Werke sprechen!

Musikhistorische Grenzforschungen

Anregungen

von

Lucian Kamienski-Königsberg

Präludium

Wenn einem Geburtstagskinde ein Ständchen gebracht wird, so pflegt man ihm möglichst Stücklein aufzuspielen, von denen man weiß, daß der Gefeierte sie gern hört. Auch ich möchte in dem literarischen Ständchen für Arthur Seidl, an dem ich die Ehre habe mit einem Solo beteiligt zu sein, eine Weise anschlagen, die ebensosehr in seinem Gedankenkreise liegen dürfte wie in dem meinigen. Es ist wohl eines der bezeichnendsten Merkmale der Seidl'schen Geistesrichtung, daß dieser vielseitige Mann mit nachdrücklichem Beispiel für den Zusammenhang der Musikwissenschaft mit den angrenzenden Kulturwissenschaften eingetreten ist. Und sicherlich: der methodische Ausbau dieser Beziehungen kann unserer, immer noch in jugendlichem Werden begriffenen Disziplin nur zum Segen gereichen. Man hat gut reden von einer

Konsolidierung, einem inneren Ausbau der Musikwissenschaft: es wird nicht gelingen können ohne ein solide reguliertes Verhältnis zu den Nachbargebieten. Nun liest man ja viel und mancherlei über „Musik und Baukunst", „Musik und Literatur", der Eine erkennt in Bachs Musik den Barockstil der Baukunst wieder, der Andere hört aus Beethovenschen Tönen den Geist Schillers heraus, — doch prüft man solch hübsche Parallelen aus der Nähe, so pflegen sie sich meist als vage Phantasien herauszustellen. Die kenntnislosesten Geistreichler dürfen sich auf diesen Gefilden noch tummeln, und selten stößt einmal ein Fachmann seine Pflugschar in diesen brachen Boden, der doch sicherlich eine reiche Ernte in sich birgt. Darum Hände her! Unsere Musikforscher und diejenigen, die solche heranbilden, sollten für eine gediegene Kultur der musikwissenschaftlichen Grenzgebiete sorgen, sollten unmittelbar oder mittelbar darauf hinstreben, daß die Musikgeschichte mit wissenschaftlicher Akribie in den Gesamtkomplex der Kulturgeschichte eingearbeitet werde. Dies kann nun einmal in gewissen Grenzen unter der Voraussetzung genauer Kenntnisse (diese Einschränkung ist bei unseren landläufigen Musik-„Ästheten" keineswegs überflüssig!) durch einen vorsichtigen ästhetischen Vergleich von drüben und hüben geschehen; denn daß der Geist einer bestimmten Kulturperiode sich in charakteristischer Weise auf allen Geistesgebieten mehr oder minder erkennbar ausspricht, wird wohl niemand bestreiten wollen. Nur — wie lautet doch

Goethes noch immer nicht widerlegter Satz: „Was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eigner Geist!“ Eben angesichts dieser hier immer dräuenden Gefahr: der subjektiven Willkür, einer Gefahr, die unseren musikhistorischen Arbeitern noch oft genug ein Bein stellt und die wir suchen müßten auf ein Mindestmaß einzuschränken, drängt sich noch ein andrer, kaum ab und zu flüchtig betretener Weg ins Auge, auf dem in exakter wissenschaftlicher Weise Nachbar- und Grenzgebiete für die Musikgeschichte m. E. auszunutzen wären. Diesen Weg, auf den ich im Folgenden mit einigen Andeutungen hinweisen möchte, ist: die Erforschung der kausalen Zusammenhänge zwischen der Geschichte der Ton- und der Bau- und Dichtkunst wie auch weiteren Gebieten der Kulturgeschichte.

Musik- und Baugeschichte.

Sicherlich werden wir dabei bleiben, für die wichtigsten stilistischen Wandlungen, der Musikgeschichte in erster Linie, jene nach eignem Gefälle sich verändernden geistigen Strömungen verantwortlich zu machen, die sich innerhalb einer Kulturepoche auf allen Geistesgebieten aussprechen. Für manche partielle und accidentelle Wandlung indessen reicht diese Erklärung nicht aus. Auch ist es für die sichere Beurteilung der Ursachen einer historischen Tatsache gut, wo nicht gar unerläßlich, über die Anlässe Klarheit gewonnen zu haben. Der Tonsetzer, und sei er eine noch so kräftige

Persönlichkeit und anscheinend noch so „absolut" gerichtet, kann nicht unbeeinflußt bleiben von gewissen realen akustischen Bedingungen und Zufälligkeiten, die seinem Schaffen die Wege weisen. Wir richten unser Augenmerk zunächst auf Einflüsse, die die akustische Beschaffenheit der Orte, an denen musiziert wurde, auf die Tonkunst geübt haben kann. Nach Dr. Bernhard Ulrichs fleißigem Buche über „Die Grundsätze der Stimmbildung während der a cappella-Periode" (Leipzig 1910, p. 10) rät da z. B. der Neapolitanische Arzt und Sänger Maffei in seinem „Discorso della Voce" von 1562, dem Gesangsschüler an, ausgiebigst das Echo zur Selbstkontrolle zu befragen, seine Übungen „in combrose valli e cavernosi sassi", „in alcuna risonante valle, o spelonca" abzuhalten, „in parte nella quale la solitaria Echo risponde". Und Bontempi (ebda.) erzählt in seiner „Istoria musica" von 1695, daß die römische Schule ihre „Übungen außer dem Hause" derart abhielt, daß die Adepten vor die Porta Angelica hinausgeführt wurden und auf den Monte Mario hinsingen mußten, um das Echo ihres Gesanges zu hören. Wir sehen also, daß an den echoreichen Stellen des italienischen Gebirges viel künstlerisch gesungen, von den italienischen Musikschülern viel mit dem Widerhall experimentiert wurde; es wäre nun daraufhin genauer zu untersuchen, wie die Entstehung des Echoliedes und für die Geschichte der Dynamik so wichtige Echomanier mit dieser topographischen Eigentümlichkeit der italienischen Landschaft zusammenhängt. Un-

gleich mehr als im Freien ist indes seit den Anfängen der abendländischen Musikgeschichte in geschlossenen Räumen musiziert worden, und ungleich ergiebiger und wichtiger als die Untersuchung der akustischen Eigenheiten irgend in Betracht kommenden Landschaften ist natürlich die Erforschung der Akustik von Gebäuden, die für den Musikhistoriker von Belang sind, und der Einflüsse, die von der akustischen Beschaffenheit dieser Bauwerke auf die Tonkunst und umgekehrt von der Eigenart einer gleichzeitigen Tonkunst auf die Anlage von Gebäuden zu bemerken wären. An accidentelle Einzelfälle ist auf diesem Gebiete natürlich nebenher öfters von den Historikern gedacht worden, so z. B. an den Zusammenhang zwischen der Anordnung der Orgelchöre der Markuskirche in Venedig und der Erfindung der doppelchörigen Schreibweise, obwohl für die weitere Geschichte dieses musikalischen Kunstmittels m. W. die baulichen Voraussetzungen bisher systematisch nicht berücksichtigt wurden. Daß für die Erklärung von Eigenheiten lokaler, an ein bestimmtes Bauwerk geknüpfter Tonschulen ein gründlicheres Studium der akustischen Verhältnisse des betr. Bauwerkes vielfach von Nutzen sein kann, bedarf wohl kaum der Versicherung: was im einen Raume klingt, klingt nicht im andern, und der Komponist, der lange Jahre mehr oder weniger ausschließlich für eine bestimmte Kirche komponiert, wird in der Regel bewußt oder unbewußt, seinen Stil in gewissen Grenzen der Akustik dieser Kirche anpassen. Und wenn

wir etwa in Abt Voglers „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule“ von 1778 Bd. I p. 160 lesen, „Jomellens Musik wirke nicht in widerhallenden Orten und auf großen Theatern den ihrem Wert entsprechenden Eindruck, da im Gegenteil die Tonstücke von Hasse große weitschichtige Säle erheischen, um den gehörigen Eindruck zu machen ... da Hasse ... nur sehr wenig Harmonien verbindet, nur einfache und solid andauernde Hauptklänge wählt, die Singstimme immer herrschen und nicht mehr als zwei oder drei wesentliche Teile (scil. Stimmen) vernehmen läßt,“ so hätte der im gemeinten Sinne arbeitende Forscher nun zu untersuchen, inwiefern dieser Unterschied in der Schreibweise der beiden Meister vielleicht auf die Akustik der Räume zurückzuführen wäre, für die sie (jeder wirkte lange Jahre an einem Orte!) schufen. Natürlich hätten diese Forschungen zunächst vorsichtig induktiv bei Einzelfällen anzubohren, und es wäre voreilig, heut schon prophezeien zu wollen, zu welchen allgemeineren Resultaten sie etwa dereinst führen könnten. Ich möchte aber nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß namentlich bei sorgfältiger Beachtung von Übergangszeiten auf beiden Gebieten allgemeinere Ergebnisse, die nicht nur Accidenzien, sondern auch wesentlichere Wandlungen der Bau- und Musikgeschichte in ursächliche Beziehung zueinander setzen könnten, keineswegs ausgeschlossen, erscheinen. Wechseln doch mit den historischen Veränderungen in der Bauweise kontinuierlich auch die akustischen Verhältnisse

der Gebäude; es wechselt die Dicke und das Material der Mauern, die Form des Raumes, die Verkleidung der Wände; ein Baustil bevorzugt klare, große Wandflächen, der andere reiche Ornamentierung, zahlreiche Vorsprünge und Galerien, der eine einfache Grundrisse, der andere komplizierte Anlagen; eine Periode der Innenarchitektur hält es mit einer großzügigen Schlichtheit, eine andere mit einer Fülle schallfangender Ausstattung u. s. f. In der einen Bauart wächst sich der einzelne Ton so rund und lang an, daß der für sie schaffende Musiker auf eine sparsame, durchsichtige Setzweise gewiesen ist (siehe Hasse), während in der anderen die Akustik der klaren Darlegung „schwirrender Mittelstimmen", wie wir sie bei Jometti finden, günstiger ist. Und wie die Akustik eines einzelnen Orts wichtig für die Schreibweise eines einzelnen Komponisten oder einer lokalen Tonschule sein kann, so wäre es denkbar, daß auch die etwaigen akustischen Eigenheiten ganzer Perioden der Baugeschichte die Stiltendenzen ganzer musikhistorischer Perioden mit beeinflußt haben könnten. Es ist auch möglich, daß so große Resultate nicht herauskommen werden, und doch würde ich es in jedem Falle für fruchtbar halten, wenn der angedeutete, übrigens nicht dornenlose Weg von gut gewappneten Musikforschern beschritten würde. Sachkundige, durch kunsthistorisch und physikalisch beschlagene Musiker geführte Arbeiten in der Geschichte der Bauakustik dürften besonders unseren Architekten, die der Musik Häuser bauen und doch gerade in der

Akustik noch so sehr von Zufällen abhängen, manches wertvolle Licht bringen.

Musik-, Sprach- und Literaturgeschichte.

Mit kommensurablerer, exakterer Arbeit, als sie in allgemeinen „Geisteskennungen" liegt, läßt sich auch das Verhältnis der Musikgeschichte zu den ihr zugekehrten Kategorien der Sprach- und Literaturgeschichte ausbauen. Auch hier liegen noch weite, wichtige Gebiete brach. Man kennt seit alters charakteristische Unterschiede in den Tonsprachen verschiedener Nationen; jeder weiß von den erbitterten theoretischen Kämpfen, die um die Hegemonie der französischen und italienischen, der italienischen und deutschen Tonsprache ausgefochten worden sind. Wird nun berücksichtigt, wie gerade die Vokalmusik in der Geschichte der Tonkunst „eigentlich ist, was in den bildenden Künsten das Nackende" (Heinse), wie sie, ohne unsere Wagner-Epoche aufzunehmen, im allgemeinen immer die „Schlagader der Musik" dargestellt hat (vgl. hierzu auch den „Vorbericht" meiner Arbeit „Die Oratorien von Johann Adolf Hasse", Leipzig 1912): so liegt es nur zu nahe, zum Zwecke der Erklärung nationaler Stileigentümlichkeiten sich einem dahin zielenden Studium der Sprachen zuzuwenden, die in der engsten Verbindung mit der Tonkunst notwendig dieser Spuren ihrer Eigenart aufgeprägt haben müssen. Dieses Studium müßte naturgemäß zunächst dem Sprach-Melos und

der Aussprache gelten, den Keimen, die sich dann in der Musik voll entfalten; so dürfte z. B. die Untersuchung des bewegten Melos der italienischen Sprache zum Verständnis der Neigung zu Melismatik und Koloratur in der italienischen Musik des 18. Jahrhunderts nicht unwesentlich beitragen usw. Es gälte also, analog einer musikhistorischen Bauakustik eine musikhistorische Sprachforschung durchzuführen, die mit sorgfältig induzierender Methode die Einflüsse der sprachlichen Eigenarten auf die Tonsprache bestimmter Nationen und Zeiten klarlegte. Daß hierbei für die Musikgeschichte unmittelbar wertvolle Resultate winken, ist wohl mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen.

Auch von der Metrik, Rhythmik und den dichterischen Formen bestimmter Völker und Zeiten wüßte ich nicht, daß sie in ausreichender Weise zur ursächlichen Erklärung musikhistorischer Beobachtungen herangezogen wären. Wie auch hier die Ergebnisse ausfallen möchten, ob immer dabei die Musik- oder die Literaturgeschichte den größeren Gewinn davontrüge, der kausale Zusammenhang beider Gebiete ist sicherlich der methodischen Erforschung wert; fördert doch eine jede solide, wissenschaftliche Arbeit, aus welchem Stoffe immer, ihre greifbaren Werte, wenn sie nur die rechten Konsequenzen zu ziehen weiß.

Etcetera.

Die eröffnete Perspektive ist damit beileibe nicht erschöpft, und ich maße mir in keiner Weise

an, sie in diesen flüchtigen Andeutungen irgendwie zu erschöpfen. Da ist etwa noch die ganze Instrumentenkunde: die Orgel, die Laute, das Cembalo, der Chor menschlicher Stimmen, die Violine und das Violoncell „allein", das Orchester in seinen vielfachen Abwandlungen, sie alle haben durch die Eigenart ihres Klanges und ihrer Technik zur Bildung bestimmter Schreibweisen Anlaß gegeben und dem Laufe der musikalischen Stilgeschichte manch wichtige Biegung auferlegt; keines der wichtigeren Orchesterinstrumente, keine der berühmten Gesangsmethoden verschiedener Zeiten ist ohne erkennbaren Einfluß auf die Kompositionsgeschichte geblieben. Diese Beeinflussungen der Tonkunst durch die Eigenart die „Kreaturen, die sie machte", sind zwar keineswegs von der Geschichtsschreibung unbeachtet geblieben, doch ihre exakte und spezielle Durchforschung steht auch noch aus. Dann die Tanzgeschichte, ein Kapitel von hoher Bedeutung — etcetera etcetera . . . . Definitive Grenzen für diese Art Forschungen sind ja gar nicht festzulegen. Das Band der Kausalität, das durch alle Dinge sich knüpft, hat eben kein Ende. Es ist mir genug, die musikhistorische Forschung nachdrücklichst auf diese, ins Unendliche weiterlaufenden Wege hinzuweisen. Sind sie erst einmal mit dem rechten Kompaß betreten, so wird sich schon von selbst eins zum andern finden.

Fangen wir also lieber hübsch bescheiden beim A an, statt daß wir mit einem unbeherrschten Alphabet voreilig operieren. Durchforschen wir die

Pflanze von der Wurzel auf, um mit vollem Rechte, mit voller Kenntnis des gesamten Organismus uns an der Blüte erfreuen zu können. Überlassen wir die Grenzstriche unserer Disziplin nicht dem haltlosen „Geschwefel“ federgewandter Ignoranten, sondern suchen wir sie mit guten Arbeitern zu besiedeln, die ertragreiches Kulturland aus ihnen zu schaffen vermöchten.

Richard Wagner und Jakob Grimm

Von
Arthur Prüfer-Leipzig

„Will man mit einem Namen bezeichnen, was seit dem Erlöschen unserer großen Dichterperiode dem deutschen Geiste zu Ehre und Trost erwachsen ist, so ist nur der Name Jakob Grimm zu nennen."
Richard Wagner.

Zu Beginn des „Wagner-Kultur" betitelten Anhanges des ersten Bandes seiner gehaltvollen, dreibändigen Wagneriana oder „Richard Wagner-Credo" S. 427 ff. stellt Arthur Seidl einen wohlgelungenen Versuch an, „seiner kleinen Irmingard" Wagners Lohengrin als „ein Märchen für Kinder" zu erzählen, einen Versuch, „wie er wohl auch noch auf andere Dramen des Meisters Anwendung finden könnte". Letztere so beherzigenswerte Anregung des verehrten Verfassers und liebevollen Vaters hat meines Wissens in der Literatur leider keinen Widerhall gefunden. Nur von dem feinsinnigen Bayreuther „Gralsritter" Hans von Wolzogen sind in den Bayreuther Blättern (Jahrgang 1901, Abdruck in der Aufsatzsammlung „Von deutscher Kunst", Berlin 1906, Verlag von C. A.

Schwetschke und Sohn) die „Märchenzüge im Ring“ auf ihren Zusammenhang zwischen Mythos und Märchen hin anziehend beleuchtet worden. Neuerdings hat Leopold von Schroeder in seinem Werke „Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth,“[1]) nach Wolzogens Vorgang, diesen Zusammenhang in Beziehung auf Tristan und Isolde untersucht, sofern er S. 227 ff. auf die merkwürdigen Varianten eingeht, die die Brüder Grimm in den Anmerkungen zu ihren Märchensammlungen zu dem Märchen von den zwei Brüdern mitgeteilt haben. Auch Heinrich von Stein (Vorlesungen über Ästhetik, Stuttgart 1897, Cotta) und Richard Fromme (R. Wagner, Leipzig 1912, Xenienverlag) deuten poesievoll das Märchen als „verklingenden“ Mythos. Ob nun dort, wo Vater Seidl seinem Töchterlein ein Wagnersches Drama in Märchengestalt umgewandelt wiedererzählt, oder hier, durch die Wissenschaft, das wundersame Anklingen des Märchens an die Kunstwerke des Ringes und des Tristan seinen wissenschaftlichen Nachweis gefunden hat: aus Beiden weht uns der Geist der Brüder Grimm entgegen!

In diesem bedeutungsvollen Gedenkjahr 1913, der Hundertjahrfeier von Richard Wagners Geburt und der Leipziger Völkerschlacht, das uns am 20. September zugleich auch die 50. Wiederkehr von Jakob Grimms Todestag bringen wird, wollen wir darum Jakob Grimm ein Gedenkwort an dieser Stelle widmen, denn eng verknüpft sind die Be-

[1]) München 1911, J. F. Schumanns Verlag.

gründer der germanistischen Wissenschaft, die vom unscheinbaren deutschen Märchen ausging, mit der Zeit unseres politischen Verfalls und nationalen Aufschwungs, eng verknüpft auch nicht minder mit dem nationalen Wirken eines Richard Wagner.

In den „Censuren“[1]) hat uns dieser bei Besprechung des W. H. Riehl'schen „Neuen Novellenbuches“ (im 8. Band) eine ergreifende Würdigung des Wirkens Iakob Grimms und seines „treuen Bruders Wilhelm“ hinterlassen.

„Eine Folge der traurigen Wendung, welche die Politik der großen deutschen Fürsten nach dem Aufschwunge der Freiheitskriege zur Abwehr der Forderungen des wiedergeborenen deutschen Geistes nahm, gibt sich in dem seltsamen Fortleben einer Trümmerwelt aus jener Zeit zu erkennen, in welcher das eigentümliche deutsche Wesen in sehr deutlichen, der Entstellung aber immer mehr verfallenden Zügen dahinsiecht. Während alles, was sich zur Öffentlichkeit und Macht drängt, immer

---

[1]) C. F. Glasenapp, der Biograph Richards und Siegfried Wagners, betont im III. Bd., 1. Abteilung, seines großen sechsbändigen Werkes: Das Leben Richard Wagners, S. 225, Anm., die Notwendigkeit einer Lektüre gerade dieser Schrift, als einer ungemein reichhaltigen und tiefen Verdeutlichung des Wagnerschen nationalen Hauptgedankens nächst dem großen Sendschreiben „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ an sämtlichen höheren deutschen Bildungsanstalten (Abdruck in den ausgewählten Schriften über Staat und Kunst und Religion, Leipzig, E. W. Fritsch (C. F. W. Siegel, Leipzig) von H. von Wolzogen, S. 44) von Wagners gesammelten Schriften und Dichtungen S. 205 ff.

mehr den Gesetzen einer durchaus undeutschen, allen deutschen Ernst, wie alle deutsche Heiterkeit zerstörenden Zivilisation sich unterwirft, treffen wir in der tiefsten Zurückgezogenheit des Privatlebens, in niederen Beamtungen ohne Protektion, namentlich aber in kleinen Universitäts-Städten unmerklich verkommend, die oft sehr rührenden Zeugnisse für das stille, hoffnungslose Fortleben eines in seiner edleren Entfaltung gehemmten typischen Nationalgeistes an. Nach den Höhen der Gesellschaft zu jeder Aussicht auf Förderung, ja nur Anerkennung, beraubt, werden aus dieser Sphäre die Blicke fast einzig auf die niedere Region des nicht minder verlassenen und ungeliebt, wie unliebend, unschön und dürftig dahinsiechenden Volkslebens gerichtet. Wir verdanken dieser Richtung, sobald in sie die ganze Inbrunst und Tiefgründigkeit des deutschen Geistes sich versenkt, die herrlichen, neu belebenden Ergebnisse der neueren deutschen Sprach-, Sagen- und Geschichtsforschung und will man mit einem Namen bezeichnen, was seit dem Erlöschen unserer großen Dichterperiode dem deutschen Geiste zu Ehre und Trost erwachsen ist, so ist nur der Name Jakob Grimm zu nennen."

„. . . . In diesen beiden Ehrwürdigen, Jakob Grimm, in dem uns der edelste Typus des deutschen Gelehrten vorliegt, und seinem treuen Bruder Wilhelm weht den Verständnisvollen der Wunderhauch des nun in die Tiefe seines

wurzelhaften Geburtslebens entrückten, deutschen Geistes an. . . . Tief rührt dabei die dem Leben zugewandte, kindliche Sanftmut und unschuldsvolle Milde dieser hochgewaltigen Helden einer Wissenschaft, welche ihnen erst ihre Entstehung selbst verdankte."

In Wagners ergreifender Bekenntnisschrift „Eine Mitteilung an meine Freunde" [1]) lesen wir: „Seit meiner Rückkehr aus Paris nach Deutschland (1842) hatte mein Lieblingsstudium das des deutschen Altertumes ausgemacht. Alle unsere Wünsche und heissen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu finden, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann." In dem Streben, den Wünschen meines Herzens künstlerische Gestalt zu geben, und im Eifer zu erforschen, was mich denn so unwiderstehlich zu dem urheimatlichen Sagenquelle hinzog, gelangte ich Schritt für Schritt in das tiefere Altertum hinein, wo ich dann endlich zu meinem Entzücken, und zwar eben dort im höchsten Altertum, den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft (Siegfried) antreffen sollte. Meine Studien trugen mich so durch

[1]) Gesammelte Schriften Bd. IV, auch in der Auswahl seiner Schriften, Leipzig, im Inselverlag und bei C. F. W. Siegel, herausgegeben und mit einem Vorwort und Anmerkungen versehen von H. St. Chamberlain (1910).

die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos. — Der große Zusammenhang aller echten Mythen, wie er mir durch mein Studium aufgegangen war, machte mich namentlich auch für die wundervollen Variationen hellsichtig, welche in diesem aufgedeckten Zusammenhange hervortreten — wie in den Sprachen durch Lautverschiebung aus demselben Worte zwei oft ganz verschieden dünkende Worte sich bilden."

Auch Jakob Grimm selbst erkannte das eigentliche Ziel, was seine Wissenschaft zu erreichen mitberufen ist, wenn er dem Drama die Aufgabe zuwies, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu ermitteln: „Die dramatische Poesie strebt, das Vergangene in die Empfindungsweise, gleichsam Sprache, der Gegenwart umzusetzen und ist, wo ihr das gelingt, in ihrer Wirkung unfehlbar: sie bezeichnet den Gipfel und die stärkste Kraft geistiger Ausbildung, welche von begünstigten Völkern errungen wird" (Kleinere Schriften II, S. 75, vgl. IV, S. 13).

Herrlich schildert Wagner auch in seiner grossen Selbstbiographie[1]) den geradezu bezaubernden Eindruck, den die Lektüre von Jakob Grimms „Deutsche Mythologie" auf die Phantasie des im Sommer 1843 zum Kurgebrauch in „Töplitz" weilenden Dichters ausgeübt hat: „Wer dieses Werk kennt, kann begreifen, wie sein ungemein reicher, von jeder Seite her angehäufter, und fast nur für den Forscher berechneter Inhalt auf mich, der ich

[1]) „Mein Leben" I S. 310/11.

überall nach bestimmten, deutlich sich ausdrückenden Gestalten verlangte, zunächst aufregend wirkte. Aus den dürftigsten Bruchstücken einer untergegangenen Welt, von welcher fast gar keine plastisch erkennbaren Denkmale übrig blieben, fand ich hier einen wirren Bau ausgeführt, der auf den ersten Anblick durchaus nur einem rauhen, von ärmlichem Gestrüpp durchflochtenen Geklüfte glich. Nach keiner Seite hin etwas fertiges, nur irgendwie einer architektonischen Linie gleichendes antreffend, fühlte ich mich oft versucht, die trostlose Mühe, hieraus mir etwas aufzubauen, aufzugeben. Und doch war ich durch wunderbaren Zauber festgebannt: die dürftigste Überlieferung sprach urheimatlich zu mir, und bald war mein ganzes Empfindungswesen von Vorstellungen eingenommen, welche sich immer deutlicher in mir zur Ahnung des Wiedergewinnes eines längst verlorenen, und stets wieder gesuchten Bewußtseins, gestalteten. Vor meiner Seele baute sich bald eine Welt von Gestalten auf, welche sie wiederum so unerwartet plastisch und urverwandt kenntlich zeigten, daß ich, als ich sie deutlich vor mir sah und ihre Sprache in mir hörte, endlich nicht begreifen konnte, woher gerade diese fast greifbare Vertrautheit und Sicherheit ihres Gebahrens kam. Ich kann den Erfolg hiervon auf meine innere Seelenstimmung nicht anders als mit einer vollständigen Neugeburt bezeichnen, und wie wir an den Kindern die berauschende Freude am jugendlichen ersten, neuen, blitzschnellen Erkennen mit Rührung be-

wundern, so strahlte mein eigener Blick vom Entzücken über ein ähnliches, wie durch Wunder mir ankommendes Erkennen einer Welt, in welcher ich bisher nur ahnungsvoll blind, wie das Kind im Mutterschoße, mich gefühlt hatte" (s. auch Brief Wagners an Gaillard, E. Kloß, „Briefe an Freunde" 30. Januar 1844). Und auf S. 408 des nämlichen Werkes berichtet der (1847) in der Vollendung des Lohengrin Begriffene, daß der trotz des Studiums der griechischen Tragiker, zumal des Aeschylos, ferner des Aristophanes und der Platonischen Gespräche in der Verfolgung seines „ganz bestimmten Bildungszweckes" Unbeirrte, wiederum „zu den deutschen Altertümern" übergelenkt sei, „in welchem mir nun Jakob Grimm als ein immer vertrauter gewordener Führer wiederkehrte".

Welch wundervolle Ernte nun dieser reichen Aussaat regsten Fleißes folgte, davon legt ja gerade die Lohengrindichtung das bewunderungswürdigste Zeugnis ab. Nicht leicht dürfte ein Germanist von Fach auf dem Gebiete deutscher und ihm nächst verwandter Sagenforschung, deutscher Volksart und Eigentümlichkeit in Sprache, Sitten und Gebräuchen tiefere und eindringendere Studien gemacht haben, als der Dichter des „Tannhäuser" und „Lohengrin".

Auch mit den „Deutschen Sagen von Grimm" beschäftigte er sich zur Zeit jenes Sommeraufenthaltes in „Töplitz". Aus ihnen entnahm er die Geschichten vom „Tannhäuser" und Höselberg (Nr. 171 und 174 des ersten), die vom „Wartburger

Krieg" (Nr. 561 des zweiten Bandes). Diese Sagen stehen bekanntlich außer jedem Zusammenhange, deren Verbindung durch die Einführung Elisabeths ja die entscheidende dichterische Tat des Dramatikers Wagner ist. Wenn er im Vorwort seines Textbuches angibt, daß eigentlich die altgermanische Göttin Holda vom Christentum „in unterirdische Höhlen, in das Innere von Bergen, verwiesen ward" und später sogar ihr Name in den der Venus übergegangen sei, so schöpfte er diese Angabe aus der Grimmschen Mythologie, die im 31. Kapitel die geschichtliche Grundlage des „Mythus von Tannhäuser" entwickelt".[1]) In dem reichen tiefen Schachte von Jakob Grimm'schen Schriften hat er jeden dieser Gänge Schritt für Schritt durchwandelt, und keine reiche Goldader altdeutschen Glaubens und Brauches, die frischsprudelnde Quelle der „deutschen Weistümer" mit inbegriffen, ist ihm entgangen. Von dieser tiefen und innigen Vertrautheit, z. B. mit den altdeutschen Gerichts- und Gefolgsbräuchen, legt die „Lohengrin-Dichtung" von ihrer ersten Szene bis zur letzten ein unverkennbares Zeugnis ab: ohne den

[1]) R. Wagner von Max Koch, zweiter Teil, Berlin 1903 S. 108/116. Max Koch, dem verdienstvollen Literaturhistoriker und Verfasser einer auf drei Bände angelegten Wagnerbiographie, verdanken wir auch eine treffliche Auswahl aus den Schriften von Jakob und Wilhelm Grimm (Bücher der Weisheit und Schönheit, Stuttgart, Greiner und Pfeiffer, mit einer ausgezeichneten Einleitung. In dem nämlichen Verlag ist auch F. Lienhards feinsinnige Würdigung der Brüder Grimm erschienen (Wege nach Weimar, 1. Jahrgang, Heft 7—9).

tiefen Hintergrund eines umfassenden Wissens, hätten die Vorgänge der Handlung nicht in all ihren Einzelheiten mit so unmittelbar überzeugendem Leben erfüllt werden können.[1])

Und Wagner selbst bezeugt uns dies in seiner Mitteilung an seine Freunde: „Um diese Gestalt (Lohengrin) ganz nach dem Eindrucke, den sie auf mich gemacht, künstlerisch mitzuteilen, verfuhr ich mit noch größerer Treue, als beim Tannhäuser, in der Darstellung der historisch-sagenhaften Momente, durch die ein so außerordentlicher Stoff einzig zu überzeugend wahrer Erscheinung an die Sinne kommen konnte. Dies bestimmte mich für die szenische Haltung und den sprachlichen Ausdruck in der Richtung, in welcher ich später zur Auffindung von Möglichkeiten geführt wurde, die mir in ihrer notwendigen Konsequenz allerdings eine gänzlich veränderte Stellung der Faktoren des bisherigen opernsprachlichen Ausdruckes zuweisen sollten." —

Es ist ein besonderes Verdienst Wolfgang Golthers, des ausgezeichneten Wagnerforschers, in einem Aufsatze „Der Lohengrin im Verhältnis zu den mittelalterlichen Kulturzuständen",[2]) im Anschluß an Wagners Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft"[3]) die wundervolle Tatsache der Erlösung der Wissenschaft ins Leben im Kunstwerk im Lohengrin

[1]) Glasenapp, Das Leben R. Wagners, II, S. 181.

[2]) Bayreuther Blätter 1886, S. 213 ff., jetzt neugedruckt in seinen gesammelten Aufsätzen „Zur deutschen Sage und Dichtung" (Leipzig 1911, im Xenien-Verlag) S. 85 ff.

[3]) Schriften, Band III.

bestätigt zu haben. Einen wertvollen Beitrag zu der noch ungeschriebenen Untersuchung „Wagner und das Recht“ bietend, hat Golther hier den Nachweis geliefert, daß das uns hier szenisch gebotene Bild aus der deutschen Vergangenheit mit den Berichten der mittelalterlichen Rechtsquellen von Jakob Grimm übereinstimmt und daß diese Übereinstimmung, insbesondere der deutschen „Rechtsaltertümer“, bis ins Kleinste durchgeführt ist. So der Ort der Volksversammlung, des „Dinges“ (Gerichtes) unter freiem Himmel: Eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen. Nach Grimm (Rechtsaltertümer S. 794/795) scheint das heilige Element ursprünglich zu Gerichtsverhandlungen erforderlich gewesen zu sein. König Heinrich sitzt unter einer mächtigen alten Gerichtseiche: „Bestimmte Bäume bezeichnen die Stätte, namentlich mächtige alte Eichen“. Die Zeit der Versammlung ist der Tag, sie mußte vor Mittag begonnen werden. König Heinrich sagt:

„In Mittag hoch steht schon die Sonne.“

Außerordentliche, „gebotene Dinge“, im Gegensatz zu den ungebotenen, regelmäßigen, finden statt in Notzeiten oder wenn, wie hier, der König ins Land kommt, um den Heerbann auszurufen:

„Gebt ihr nun Fried und Folge dem Gebot?“

fragt der Heerrufer die Brabanter. Seine Worte haben etwas Formelhaftes, altertümliches, ganz seinem Amt entsprechend, daher die mehrmalige Anwendung des Stabreims:

„Mit Euch zu dingen nach des Reiches Recht.“

Die kernige Ansprache des Königs ist ein kleines Kunstwerk für sich. Sie enthält einen treffenden Abriß seiner ganzen Geschichte als Bekämpfer der Ungarn, als Heeresorganisator und als Städtegründer. Der Anstoß zur Gerichtsverhandlung muß vom Kläger ausgehen, deshalb tritt Graf Telramund in den Ring, dem König gegenüber, bringt die Klage vor und ladet die Beklagte zur Verantwortung. „Der Umstand", die umstehende Menge des Volkes, begleitet alle Vorgänge durch charakteristische Chorgesänge. Eine Fanfare der vier Heerhornbläser ertönt nach den vier Himmelsgegenden, die in der Rechtssymbolik wiederum bedeutsam sind. Der König hängt zum Zeichen des Beginnes des Gerichts mit Feierlichkeit seinen Schild an die Eiche über seinem Sitze auf und ergreift ihn erst am Schlusse wieder. Die Sachsen und Thüringer stossen ihre entblößten Schwerter vor sich in die Erde, die Brabanter strecken die Waffen vor sich nieder:

„Nicht eher soll bergen mich der Schild,
Bis ich gerichtet streng und mild."

Elsa, die Beklagte, beruft sich auf den gottgesandten Ritter, der ihr schützend im Traume erschien. Als Weib bedarf sie eines Beschützers. Der König ist von der Unschuld der reinen Jungfrau im Herzen überzeugt, allein das Recht spricht für Telramund, der sich auf die Macht seines Adels und auf ein „glaubwürdiges Zeugnis" (Ortruds) des „Frevels" Elsas beruft und jedem, der dies leugnet, mit dem Schwerte Red' und Antwort zu stehen bereit ist. Den Entscheid nach menschlichem Recht

zu treffen, wagt der König nicht, da legt er das Urteil in Gottes Hand:

„Zum Gottesgericht“: „Gott allein soll jetzt in dieser Sache noch entscheiden.“

„So helf' uns Gott zu dieser Frist,
Weil unsre Weisheit Einfalt ist.“

Der Verlauf des Gottesgerichts vollzieht sich gleichfalls streng nach deutsch-rechtlichen Vorschriften.

Dennoch wird ein Formfehler begangen, der freilich durch das Drama selbst begründet ist: der eine der Gotteskämpfer hatte seinen Namen nicht genannt. Das war gegen die Vorschrift. Dies wirft Telramund dem Könige im zweiten Aufzuge vor:

„Wie schlecht Ihr des Gerichtes wahrtet,
Das doch die Ehre mir benahm.
Da eine Frag' Ihr ihm erspartet,
Als er zum Gotteskampfe kam!“

Diese Worte enthalten eine Urteilsschelte, die dem Verurteilten zustand. Durch diese Urteilsschelte wird auf die tragische Stellung des gottgesandten Ritters, ein Abglanz der Tragik des „Menschensohnes“ Jesu Christi selbst, ein helles Schlaglicht geworfen: der Göttliche darf dem Menschen keine Hilfe bringen, ohne sich zunächst in das Menschliche einzufügen und sich damit der göttlichen Kraft zur Hilfe und Rettung selbst zu entkleiden.[1])

[1]) Vgl. Robert Petsch, Das tragische Problem des Lohengrin, Richard Wagner-Jahrbuch III, 1908, S. 227 ff. und S. 272 und Glasenapps (II, S. 181 Anm.) Hinweis, daß schon 1885 bei Gelegenheit eines Grimm-Kommerses zum 100jährigen Geburts-

Dieser Auszug aus dem so verdienstlichen Aufsatz Wolfgang Golthers muß hier genügen. Das prächtige, farbenreiche Kulturbild mittelalterlichen Rechtsverfahrens und besonders der in den gewöhnlichen Opernaufführungen gänzlich vernachlässigte Rahmen wurde in der Haupthandlung Stiltreue und Darstellung erst im Bayreuther Festspiel herrlich offenbar.

Auch für Lohengrin, wie für Tannhäuser, fand Wagner Belehrung in J. Grimms „Deutscher Mythologie", wo im 15. Kapitel „Helden" der mythische Ursprung der schönen Stammsagen von dem Gotte behandelt wird, der in einem Nachen (Sceaf) auf einer Korngarbe schlafend „dem Lande zugeführt wird, das er zu beschirmen ausersehen war". Brauchbare Züge fand der Dichter auch in sechs Nummern (Nr. 540—545) der „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm, in denen vom Schwanenritter und Lohengrin erzählt wird. Auch hatte er sich vermutlich schon als Kind aus den Grimm'schen Märchen mit der Ver- und Entzauberung von Geschwistern (Elsas Bruder Gottfried) vertraut gemacht.[1])

tag des Meisters ein Dr. jur. H. M. Schuster als zu den größten Entdeckungen Grimms gehörig die Poesie im Recht bezeichnet hat, und zu welch ungeheurer Wirkung gerichtliche Handlungen, nämlich das Kampfordal und die Klage gegen den erschlagenen Missetäter im Lohengrin gesteigert erscheinen. „Euphorion" III, S. 194. 10 Jahre später, 1895, hob Dr. jur. R. Hübner in seiner Schrift „Jakob Grimm und das deutsche Recht" (Göttingen 1895) den Einfluß der deutschen Rechtsgeschichte auf die nationale dramatische Musik gleichfalls hervor.

[1]) M. Koch, Rich. Wagner II, S. 126—128.

Aus dem nämlichen 15. Abschnitt von Jakob Grimms deutscher Mythologie entnahm der Schöpfer des Nibelungenringes die entscheidende Erkenntnis: „Auf den fränkischen Walisung Siegfried fällt in den Liedern so großer Glanz, daß man weit ausholen darf, seine ganze Natur hat deutliche Spuren des Übermenschentums an sich. Tief einschlagende Wurzeln muß man den von Wotan stammenden Walisungen zugestehen." Aus den reichen Quellen- und Literaturnachweisen des Grimm'schen Werkes eröffnete sich dem forschenden Dramatiker der Pfad, von dem Siegfried des mittelhochdeutschen Epos Schritt für Schritt in das tiefere Altertum vorzudringen, „bis auf den Grund des alten, urdeutschen Mythus"; „ein Gewand nach dem andern, das ihm die spätere Dichtung entstellend umgeworfen hatte, vermochte ich von ihm abzulösen, um ihn so endlich in seiner keuschesten Schönheit zu erblicken. Was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr, als die wirkliche Gestalt, interessieren muß; sondern der wirkliche, nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in ungeengter freiester Bewegung erkennen durfte: der wahre Mensch überhaupt." [1])

„Die „Wibelungen" Studie des Jahres 1848, eine großzügige, weltgeschichtliche Dichtung, die nicht bloß selbst von dem tiefen Sinne und der

[1]) Koch, a. a. O. S. 361/2.

hohen Auffassung des Sagenfreundes glänzendstes Zeugnis ablegt, sondern uns auch einen mit Staunen erfüllenden Einblick in den Zusammenhang von Wagners Geisteswelt ermöglicht, hatte bereits die Frage des Verhältnisses von Sage und Geschichte erörtert, die unter andern von Jakob Grimm 1808 in Arnims Einsiedlerzeitung untersucht worden war. Im gleichen Jahre war von Wilhelm Grimm „über die Entstehung der altdeutschen Poesie und ihr Verhältnis zu der nordischen" in gleichem Sinne gehandelt worden, in dem er später an Goethe schrieb: „die eddischen Lieder gehören uns Deutschen, die wir selber aus Skandinavien stammten, in so vielen Beziehungen an, daß sie kaum etwas Ausländisches heißen könnten." — Aus einer „Mitteilung an meine Freunde" und dem „Briefwechsel Wagners mit dem großen Freundeshelfer in Weimar, Franz Liszt, wissen wir, daß es für den von der dramatischen Bildung des Nibelungenstoffes lebhaft Angeregten nur noch „Liszts Aufforderung (1851) bedurfte, um mit Blitzesschnelle den jungen Siegfried, den Gewinner des Hortes und Erwecker der Brünnhilde, in das Dasein zu rufen".

H. von Wolzogen betont, daß Siegfried und Parsifal, wie verschieden ihre Dramen sich auch gestalten, doch, mythisch betrachtet, gleichartige Persönlichkeiten sind: wie zwei rechte Märchenknaben treten sie auf und es ist, als würde dasselbe Märchen zu erzählen begonnen: von dem weltunkund im Walde aufgewachsenen, furchtlosen Sohne des toten Vaters.

Als heitern Stoff hatte Wagner einmal daran gedacht, das vierte der Grimm'schen Märchen „vom Gruseln" zu behandeln: „Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen." Da rief ihm zu seinem freudigen Schrecken plötzlich sein eigener junger Siegfried zu:

„Der dumme Knab'
Der das Fürchten nicht kennt,
Mein Vöglein, das bin ja ich."[1])

Das Lernen des Fürchtens aber gelingt ihm nie, weil er, wie der Dichter (am 24. August 1851) im ersten seiner für den Ideengehalt des „Ringes" so überaus wichtigen Briefe an A. Röckel erklärt „mit kräftigem Natursinn immer alles so sieht, wie es ist." Hatte nicht schon Wagners Meister Grimm darauf hingewiesen, wie in Märchen und Aberglaube der alte Mythos fortlebe, in Dornröschen der durch Schlaf gestraften Walküre Erweckung, in Wotans wildem Heer Siegvaters und seiner Schlachtjungfrauen brausender Ritt durch die Lüfte![2])

Es darf nun bei dieser Stelle nicht meine Aufgabe sein, die Ergebnisse der Arbeit Hans von Wolzogens hier nochmals aufzuzählen und die Fülle der Märchenzüge im Ringe abermals vor dem

[1]) Brief an Uhlig vom 10. Mai 1851.

[2]) In der Nachschrift eines Briefes an seine alte Freundin Alwine Frommann vom 20. Dezember 1851 fragt Wagner einmal: „Ob wohl Jakob Grimm der II. und III. Theil von meinem „Oper und Drama" interessieren könnte? Der „junge Siegfried" wieder gewiß. Theilen Sie doch mit!" (Bayreuther Blätter 1912, S. 90). Leider erfahren wir nicht, ob Jakob Grimm die Bitte seines Verehrers erfüllt hat.

Kenner jener herrlichen Untersuchung auszuschütten. Es genüge nur der Hinweis auf die Sprache des Ringes und auf ihre Verwandtschaft mit der Märchensprache. „Nicht nur einzelne überraschende Märchen z ü g e finden wir im Drama Wagners, sondern das Märchen h a f t e, die Sprache des Märchens ü b e r h a u p t, durchweg wieder. In der Dichtersprache des Ringes treffen wir bei aufmerksamer Betrachtung eine Menge von Ausdrücken, Wendungen, Sätzen und weiterhin dann auch selbst Handlungsmomenten, aus den Kinder- und Hausmärchen an, wie wir sie besonders der geistverwandten Sammlung durch die Brüder Grimm verdanken. Es lässt sich darüber mit Sicherheit nur soviel sagen, daß sie dem Dichter ganz natürlich zugewachsen sind aus den Wurzeln jener seiner eignen Volkssprache, die er eben in den Vorstellungen, Bildern und Gestalten seines Dramas sprach. Will man diese Art von „Märchenzügen" sammeln, so hat dies nur einen Sinn, wenn man von der Absicht ausgeht, auf das urverwandt und unwillkürlich im mythischen Drama sich bekundende Märchenhafte überhaupt aufmerksam zu machen. Es ist alsdann eine Nachweisung mehr für den eigentlichen Charakter volkstümlicher Echtheit dieses Werkes, oder sagen wir nun in weniger abgebrauchten Worten: für die V o l k s s p r a c h e, die der G e n i u s spricht."

Im 34. Jahrgang der Bayreuther Blätter[1]) habe ich die ausgezeichnete Arbeit Hans von Wolzogens

[1]) 1911, S. 225 ff.: Sprichwörtliches im Nibelungenringe.

zu ergänzen versucht und als Beispiel dieser Weiterausführung unseres herrlichen Gegenstandes sei daraus nur der Ausruf Mimes, des Nibelungenzwerges, beim Anblick des das Notungschwert neu schmiedenden jungen Helden aus dem ersten Aufzuge des „Siegfried" angeführt:

„Nun ward ich so alt,
Wie Höhle und Wald
Und hab nicht so was gesehen!"

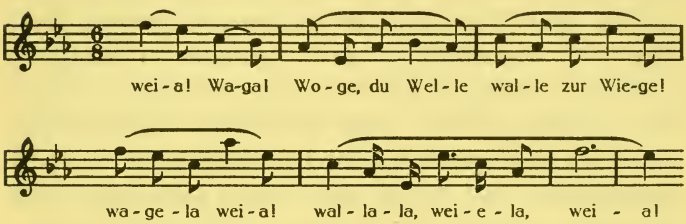
Klingt das nicht wundersam in Jakob Grimms drittem Märchen von den Wichtelmännern wieder?:

„Nun bin ich so alt,
Wie der Westerwald,
Und hab nicht gesehen,
Daß jemand in Schalen kocht."

Aber der Ringdichter selbst bietet uns auch ein Beispiel nicht unwillkürlich übereinstimmenden Zusammenklingens von Mythos-Neudichtung und Märchenton, sondern einer direkten Entlehnung und Fortbildung einer Grimm'schen Wortbildung: [1]) „Dem Studium Jakob Grimms entnahm ich einmal ein altdeutsches „Heilawac", formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem „Weiawaga", (einer Form„ welche wir heute noch in „Weihwasser" wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln „wogen" und „wiegen", endlich „wellen" und „wallen" über, und bildete mir so, nach der Analogie des „Eia popeia" unserer Kinderstubenlieder, eine

[1]) Band 9 „An Friedrich Nietzsche" S. 300.

wurzelhaft sylabische Melodie für meine Wassermädchen: (das Rheingold, erste Szene)



Im Albtale spricht der Hausvater beim Schöpfen des Weihwassers: „Heili Wag, Heili Wag! Glück in's Haus, Unglück draus!" (Menzel, die vorchristliche Unsterblichkeitslehre I, S. 174). In der Tat kehrt das von E. Wilken (Pfeiffers Germania Bd. XXIV, S. 278) als altgermanisches Verspaar angeführte Eia waweia der Kindersprache mannigfach variiert auch in Volksliedern wieder, z. B.

„Dirnel, was fangst du jetzt an,
Hast ein klein' Kind und keinen Mann?
Ei, was frag' ich danach,
Sing' ich die ganze Nacht:
H e i e b a b e i e, mein Bub, juche!
Es gibt mir kein Mensch was dazu!

(Zeitschrift für Mythologie III, S. 99.)

Auch Wolfart (Internationale Monatschrift I, S. 617) billigt u. a. jene Kinderwendungen, indem er von der Anpassung der poetischen Ausdrucksweise an die betreffende Grundstimmmung redet: „Letzteres (Weia! Waga!) ist in der Tat unmittelbar gegeben,

wenn man dem Stoff gerecht werden will; es gehört zur Charakteristik der naiven Situation, die in das entlegendste Urleben hinabsteigt." Die syllabischen Jauchzerbildungen Wagners, denen Hans von Wolzogen eine Spezial-Untersuchung in seiner feinsinnigen Abhandlung „Die Sprache in Wagners Dichtungen"[1]) gewidmet hat, gehören zu den längeren in den Gesang eingeschalteten Ausrufungen, von denen J. Grimm, (Deutsche Grammatik S. 285 ff. 308) spricht: „sie sollen nicht etwas Bestimmtes uns dünken, vielmehr den lyrischen Schwung steigern oder wohltuend abschließen, oder auch, was der Sänger nicht mit Worten sagen kann, in undeutlichere Töne fassen." Bei dem jetzt allgemein üblichen taubstummen Lesen erscheinen solche Interjektionen freilich als totes Augengespenst, aber durch den Atem der Musik, der schon nach der antiken Sage von Amphions Lyra die Macht innewohnte, Städte aus dem Boden zu zaubern, gewinnen und offenbaren sie erst den rechten Gefühlsausdruck" (E. Meinck, Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners, Berlin, Emil Ferber, 1892, S. 157/158).

Hier jedoch, wie bei allen im vorstehenden aufgezählten und nachfolgenden Entlehnungen aus den Ergebnissen wissenschaftlicher Forschung, haben wir es nur um Keime zu tun, die die bewunderungswürdige Gestaltungskraft des Wortondramatikers zu selbständiger herrlichster Blüte entfaltet hat. Dies trifft auch bei dem so hochbegab-

[1]) 4. Auflage, Leipzig, G. Esseger S. 101, S. 106/7.

ten Sohn des Meisters, dem Erben von Bayreuth, Siegfried Wagner, zu. Bereits in seinem dramatischen Erstlingswerke, dem Bärenhäuter, hat auch er, von dem ich sogar einen Trinkspruch auf Jakob Grimm in Berlin habe ausklingen hören,[1]) zwei der Kinder- und Hausmärchen mit der christlichen Legende von Sanct Peter und einem Erlebnisse aus der Bayreuther Chronik in einem echt volkstümlichen, tonbeseelten Drama neuschöpferisch verbunden. Auch der Sohn Rich. Wagners hatte im Sinne des mit „magischer Anschauungskraft" begabten Herder erkannt, daß Volkssagen und Märchen Resultate er sinnlichen Anschauung der Kräfte und Triebe des Volksglaubens sind, „wo man träumt, weil man nicht weiß; glaubt, weil man nicht sieht, und mit der ganzen ungeteilten und ungebildeten Seele wirket." Erst einer solchen Anschauung war es möglich, Sage und Märchen nicht als bloßes Spiel der müssigen Phantasie, sondern ernsthaft zu nehmen, als verkörperte Symbole innerster Lebenskräfte eines Volkes geradezu als Züge der wahren, erlösenden Weltanschauung zu erkennen, und so ihren rein menschlich ergreifenden Gehalt im dramatischen Kunstwerk zu offenbaren.

Auch Wilhelm Grimm's Forderung in seiner Besprechung von Fouqués Sigurddrama erfüllt sich so: „Wir glauben, daß jedes echte Gedicht allego-

---

[1]) Am 2. Juli 1910 bei einem dem Künstler zu Ehren im „Kaiserhof" zu Berlin veranstalteten Festmahle.

risch sei im höheren Sinne, d. h. die Idee des Lebens den ewigen Weltgeist ausdrücke."[1])

Wenden wir uns schließlich zu den Meistersingern von Nürnberg, „dem Fest- und Erbauungsspiel des deutschen Volkes". Aus der Selbstbiographie „Mein Leben", Band II, S. 788 ersehen wir nur die kurze Notiz, daß dem sich der dichterischen Gestaltung dieses heitern Planes der Dresdner Zeit nach 15jähriger Unterbrechung von neuem zuwendenden Künstler in Wien 1861 unter Vermittlung seines jungen Freundes Peter Cornelius zunächst bloß J. Grimms Streitschrift über den Gesang der Meistersinger 1811 zu genauem Studium einfiel. Wichtige Ergänzungen hat aber Richard Sternfeld schon 1902[2]) geboten:

„Während Wagner aus dem bekannten Werke von Wagenseil (1697) und einem Anderen, „Norica" von Aug. Hagen (1829), die äußerlichen Nachrichten über die Zunft der Meistersinger entnahm, gewann er aus Grimms Arbeit manche feineren Züge. Es seien hier nur einige Stellen angeführt, aus denen sich die Beziehungen von selbst ergeben werden.

In der 3. Epoche, welche ich vom 15. Jahrhundert bis ans Ende rechne, wies es sich nun noch deutlicher aus, daß für die Meisterpoesie die Zeit des Hoflebens vorüber war, denn es hatten die Fürsten den Meistern alle Gunst entzogen. . . . . Nirgends hätte der sinkende Meistergesang so lange gehalten, wenn er nicht in die deutschen

[1]) Koch, a. a. O. S. 378.

[2]) Musikalisches Wochenblatt 1902, Nr. 12.

Städte gelangt wäre, wo die wohlhabenden Bürger es sich zur Ehre ersahen, daß sie die Kunst einiger ihrer Vorfahren nicht ausgehen liessen, und bald war sie durch eine Menge Teilnehmer in Ansehen und Förmlichkeit gesichert."

„Man ist leicht damit fertig gewesen, die Geschmacklosigkeit und Trockenheit der späteren Meistersinger zu tadeln, hat aber dabei die Ehrlichkeit und Selbstverkennung ganz übersehen, womit sie ihre fromme Kunst übten." (Pogners Anrede an die Meisterzunft und Hans Sachsens Schlußrede).

Ja, selbst jene gemütvolle Belehrung Walther's durch Sachs, warum die zwei „Stollen" eines „Bars" sich in Vers und Ton gleichen sollen, während der „Abgesang" verschieden sei, und der Vergleich dieser Dreiteilung mit den Eltern und dem Kind, ist vielleicht durch Grimm's „Meistergesang" (S. 40) angeregt worden:

„. . . . so entwickelt sich hier in der Poesie aus zweien gleichen Sätzen ein dritter ungleicher nach einer innerlichen Notwendigkeit. Folgte ein zweiter gleicher Satz unmittelbar auf den ersten und weiter nichts, so würde das Ganze leer, matt und unfruchtbar erscheinen; folgte aber in dem zweiten selbst schon ein dem ersten ungleicher, so würde das Ganze unempfänglich sein. . . . Da aber das Wesen der Poesie auch in ein

[1]) Schriften, Band X und H. v. Wolzogen („Staat und Kunst und Religion").

gemütliches Gleichgewicht gesetzt werden muß, und weil das Folgende nur in dem Vorausgehenden erklärt werden kann, so kommt der erste Satz zwei Mal, damit er Stärke gewinne, den dritten zu zeugen, zu tragen und selber neben ihm zu bleiben."

Und endlich zum Schluß noch ein letzter Einklang der beiden Großen. Der Schöpfer der Meistersinger hat uns in seinem Aufsatz: „Was ist deutsch"[1]) noch einmal deutsches Wesen als in seiner Sprache recht eigentlich erkennbar offenbart und auch hierfür seinen großen gelehrten Freund als Kronzeugen angerufen: „Jacob Grimm hat nachgewiesen, daß „diutisk" oder „deutsch" nichts anderes bezeichnet, als das, was uns, den in uns verständlicher Sprache Redenden, heimisch ist. Es ward frühzeitig dem „wälsch" entgegengesetzt, worunter die germanischen Stämme das den gälisch-keltischen Stämmen Eigene begriffen. Das Wort „deutsch" findet sich in dem Zeitwort „deuten" wieder: Deutsch ist demnach, was uns deutlich ist, somit das Vertraute, uns Gewohnte, von den Vätern Ererbte, unserem Boden Entsprossene."

Wir wissen, wie bedeutungsvoll diese Unterscheidung von „deutsch und wälsch" in Wagners Kunstwerk wiederkehrt. Wir kennen die ernste Mahnrede des Hans Sachs an seine Nürnberger, die aber auch an unser jetziges und alles künftige deutsche Volk gerichtet ist:

„Und w ä l s c h e n Dunst und wälschen Tand
Sie pflanzen uns ins deutsche Land.
Was d e u t s c h und ächt, wüßt keiner mehr,
Lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'."

Darum auch im Sinne des großen herrlichen Schirmherrn und Mehrers unserer herrlichen deutschen Muttersprache wollen wir unsere vergleichende Betrachtung mit der Schluß-Mahnung des Hans Sachs beschließen:

„Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister."

Die zwei Reiche in Richard Wagners Dramen

Von
Richard Sternfeld-Berlin

In der „Mitteilung an meine Freunde“ hebt Wagner hervor, daß er das Gozzi'sche Märchen in seinen „Feen“ am Schlusse dahin geändert habe, daß sein Held Arindal die gelobte Fee Ada nicht in sein Land heimführt, sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt aufgenommen wird. Dieser Zug dünkte ihn zwanzig Jahre später nicht unwichtig: „lag doch hier schon im Keime ein wichtiges Moment meiner ganzen Entwicklung kundgegeben.“

Wir fragen wohl, inwiefern in jenem, scheinbar unwesentlichen Zug eine so bedeutende, wenn auch unwillkürliche Offenbarung der seelischen Anlage Wagners zu finden sei. Da scheint es doch, als wenn in der Gegenüberstellung der beiden Reiche, des Menschen- und des Feen-Reiches, und in dem Aufsteigen des Sterblichen, der die Prüfung bestanden, zu dem wunderbaren Reich einer unsterblichen Wonne dieser Entwicklungskeim des Wagnerschen Wesens zu suchen ist.

Gehen wir nun dieser von Wagner selbst angedeuteten Entwicklung nach, so wird es unsere Auf-

gabe sein, in seinen Dramen jene zwei Reiche in ihren Beziehungen und Gegensätzen zu verfolgen, wobei sich die unleugbare Tatsache ergeben wird, daß hier wirklich ein Kernpunkt der dramatischen Anlage seiner Werke anzutreffen ist, von dem aus wir tiefe Einblicke in sein Schaffen und Schauen gewinnen. Sagt Wagner an jener Stelle, daß die Schlußwendung seiner „Feen" ihm damals von der Musik eingegeben worden sei, so wird es uns klar werden, daß in dieser Eingebung die Musik in ihm, dem Werdenden, bereits ihre hohen und einzigen Fähigkeiten entfaltet hat. Denken wir an die Feen-Tonart E-dur und an die zart schwebende Introduktion der Feen „Schwinget euch auf", deren Thema am Schluß der Oper wiederkehrt, so ahnen wir jene in dem jungen dramatischen Musiker wirkenden Kräfte und Ideale.

Freilich ist ja das Hineinragen eines geheimnisvollen Reichs der Geister in die Menschenwelt ein Urelement romantischer Dichtung. Denn was ist Romantik im Grunde anders als die Sehnsucht des Menschen nach einem Reiche, das entweder nie geschaut und gewesen, oder doch einmal gewesen, aber nie wiederkehren wird. In der Oper hatte die furchtbare Erscheinung des Comtur in Mozarts „Don Juan" dieses romantische Gebiet erschlossen, und Weber in seinem „Freischütz", dem unvergänglichen Lieblingswerk Richard Wagners und des deutschen Volkes, hatte die beiden Reiche neben einander gestellt: trautes Jägerheim und schauerliche Wolfsschlucht, Symbole der streitenden Mächte

in der Brust des deutschen Jünglings Max. Hier setzte Wagner ein.

Das „Liebesverbot“ scheint allerdings nichts von der Romantik dieser zwei Reiche zu enthalten. Und doch sind sie schon am Anfang der Ouvertüre in schroffem Gegensatze aneinandergereiht: das übermütige Carnevalslied und das starre Unisono des drakonischen Liebesverbotes. Es ist der Kontrast des feurig sinnlichen Treibens auf Sizilien und des prüden „deutschen“ Friedrich; also auch hier zwei Reiche. Und wieder im Gegensatz zu Beiden der stille Klosterfriede. Aber über allem die wundervolle Gestalt der Isabella, eine der schönsten in dem Zuge der Frauen, die ihr „Verherrlicher“ an uns vorübergehen läßt. Der Entsagung des Klosters, der Ausgelassenheit sizilischer Sinnlichkeit, der heuchelnden Sittenstrenge des Statthalters steht die mutige und hochherzige Liebe Isabellas gegenüber.

Auch der „Rienzi“ scheint des Kontrasts zweier Reiche zu entbehren. Aber in dieser historischen Oper mußte es ein historischer Gegensatz sein, der den Keim der Handlung enthält: Dem Rom der Gegenwart mit seiner Entartung und Knechtschaft zeigt der Tribun „das alte Rom, die Königin der Welt“. Auch hier also dieser Welt ein Ideal entgegengestellt, das gewiß nie so dagewesen ist, wie der Ideologe es sich denkt, das nur in seinen Träumen lebt, ihn aber begeistert zum höchsten Schwung, zu Tat und Tod: „noch gibt's ein Rom!“

Sah Wagner im „Fliegenden Holländer“ eine neue Epoche seines Schaffens, da der Mythos ihn hier zum Dichter machte, so haben wir in diesem Drama auch eine höhere Entwickelung des Gegensatzes, den wir verfolgen. Denn hier zeigt sich, was wir nun immer wahrnehmen, dieser Gegensatz der zwei Reiche in mehrfacher Beziehung. Zunächst doch Meer und Land: die Seefahrer Norwegens und der Jäger Erik. Dann viel wichtiger aber auf dem Meere: das Schiff des Norwegers und das des Holländers. Dieser zweite Gegensatz gibt der Musik ja ihren Inhalt, sowohl in der Ouverture wie im 1. Akte, besonders in der riesigen Chorszene des 3. Aktes mit ihren scharfen Kontrasten. Endlich aber über diesen sichtbaren Unterschieden der Schauplätze ein seliges Reich, aus dem schon der „gepriesene Engel Gottes“ heilverkündend sich offenbart hat, in das dann der erlöste Ahasver des Meeres von der Erlöserin geleitet zum ewigen Frieden eingeht.

Viel schärfer noch schauen wir diese Kontraste im „Tannhäuser“. Die bekannte Entstehung mit der genialen Verbindung zweier verschiedener Sagenstoffe zeigt den fruchtbaren Keim des Dramas, das zuerst „der Venusberg“ heißen sollte. Hörselberg und Wartburg, das sind die zwei Reiche, die dichterisch und musikalisch den Gehalt des Werkes ausmachen; der Tannhäuser mit den Extremen seines leidenschaftlichen Begehrens wird durch diesen Kontrast zum dramatischen Helden. Aber Elisabeth, die „Mittlerin des Himmels“, öffnet

ihm ein anderes Reich: aus dem „Zauberreich der Minne“ führt sie ihn vorangehend in ein „selig Reich“, sie, die immer wieder in der Dichtung als „Engel“ bezeichnet wird. Wir denken aber auch an Beethovens Fidelio und die Vision des kettenbelasteten Florestan:

Ein Engel Leonore
Der Gattin gleich
Führt mich zur Freiheit
Ins himmlische Reich.

Im „Lohengrin“ hat der transzendentale Gegensatz den irdischen bereits überwunden. Nicht ganz vielleicht, wenn man Ortrud mit ihrem Heidentum (Fis moll) der christlichen Gegenwart entgegenstellen will. Aber der wirkliche Gegensatz ist doch das Reich des Grales (A dur), das mit seinen überirdischen Klängen in die irdische Welt hineinstrahlt; und die furchtbare Tragik beruht darin, daß hier nicht, wie in den „Feen“, der Sterbliche, der die Prüfung nicht bestand, dennoch von dem Unsterblichen in das göttliche Reich emporgezogen, sondern durch die Trennung vernichtet wird.

Im „Ring des Nibelungen“ sind die Gegensätze so mannigfach, daß von zwei Reichen hier weniger also sonst gesprochen werden kann. Denn in diesem Weltendrama sehen wir wohl die Reiche der Götter, der Riesen, der Zwerge, der Menschen, aber es sind weniger Kontraste als verschiedene Schauplätze einer alles mit ihren Ideen durchdringenden Handlung. Freilich auch hier haben wir Himmlisches und Höllisches, Göttliches

und Irdisches: die goldne Faust, die sich aus Nibelheim gegen die wonnigen Höhen ballt, und die schwieligen Hände, die aus Riesenheims Mark sich nach der Schönheit der Götter ausstrecken; „der Götter ewigen Saal" und die „Erdenluft", die Helden, die nach Walhall emporsteigen, und die Walküre, die ihre Gottheit verliert. Aber der tiefste Gegensatz zu dieser ganzen sündigen Welt offenbart sich doch erst am Schlusse: ein neues Reich der Liebeserlösung ersteht, das auf die alten verderbten Reiche der Götter und Menschen folgt.

Viel stärker prägt sich der Gegensatz der Reiche im „Tristan" aus. Auch hier zunächst die irdischen Kontraste: Cornwall und Irland. Starke, wenn auch nur angedeutete Verschiedenheiten der Kultur: hier noch ungebrochene Kraft alten Glaubens und Aberglaubens, elementare Leidenschaft, dort schon höfische Sitte, Vasallentum, Politik und Intrigue. Als drittes käme noch Kareol, Tristans Heimatland in der Bretagne, hinzu, idyllisch und melancholisch. Darüber aber die zwei Reiche, die dem Drama seinen eigentlichen Inhalt geben: das „Reich der Sonne" und „das Wunderreich der Nacht". Licht und Finsternis, Sonne und Dunkel, Tag und Nacht, Leben und Tod, Ehre und Liebe, Wille zum Leben und Todessehnsucht, das sind die ewigen Gegensätze, die in tiefster Symbolik dies innerlichste aller Dramen durchziehen. Nur die Kunst, deren Reich nicht von dieser Welt ist, die Musik, vermag auch zum Schlusse das „weite Reich der Weltennacht" mit ihren wunder-

vollen Klängen unserm ahnenden Gefühl zu erschließen.

Sollten auch „die Meistersinger“ uns die zwei Reiche enthüllen, das Werk, das so behäbig und kräftig dieser Welt sich erfreut? Nun, wir haben doch vorerst den starken Gegensatz von Stadt und Land. Aus den engen Mauern, wo alles drängt und drückt, aus der „Städte Gruft“ will sich Walther zum heimischen Hügel davon schwingen, zu Burg und Hof seiner Väter, in die wonnige Natur, die ihm die Quelle des Singens und Dichtens war: fort in die Freiheit! Bis er dann, von Sachs in Pflicht genommen, doch in die Stadt zieht, da er durch seine Liebe zwei himmlische Reiche gefunden hat: Parnaß und Paradies. Aber tiefer noch ist der Gegensatz der zwei Reiche in der Brust des Hans Sachs verschlossen:

Doch, wenn mich der im Himmel hält,
Dann liegt zu Füßen mir die Welt,

die irdische Welt mit ihrer Not und ihrem Wahn und darüber das Paradies des Dichters. Auch hier ist es ein Engel, der den Irdischen emporzieht in ein selig Reich; und so sei nochmals betont, wie dieser einzige christliche Anthropomorphismus für Richard Wagner — wir denken auch an das Gedicht „der Engel“ — eine tröstliche und geliebte Erscheinung gewesen ist. Und mit dem Engel das Paradies. „Mit mir seid heute im Paradiese! — wer hörte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der Pastoral-Symphonie lauschte?“ So lesen wir in Wagners Schrift „Beethoven“, und es gibt uns zu

denken, daß gerade die heitere Natur-Symphonie die Gewißheit des Paradieses dem Hörer verheißt: so fühlen wir auch im „Waldweben" das über alles Irdische Hinausreichende. In dem Zauberreiche der Musik fand Wagner das Paradies, das er mit seinen Freunden teilen wollte: mit Heinrich Porges, dem er 1867 zuruft „Nun bleibe es dabei! Mit mir sollst du im Paradiese sein"; mit Standhartner, an den er 1881 schreibt: „Nun, Ihr Guten habt es nicht an Glauben, Liebe und Hoffnung fehlen lassen: darum sollt ihr auch (in späterer Zeit!) mit uns im Paradies sein." Und auch von sich sagte der Meister bei der Dichtung der Meistersinger 1861: „Ja, dazu muß man im Paradies gewesen sein!"

Im „P a r s i f a l" haben wir die zwei Reiche zuerst historisch nebeneinander lokalisiert. Im Norden die christlichen Besitzungen mit Monsalvat, im Süden das „üppige Heidenland" der Maurischen Herrschaft. Klingsors Zauberschloß in arabischem Stil und die Gralsburg, der Zaubergarten mit seiner exotischen Blumenpracht und „des Grals Gebiet" mit den zarten Blüten im Lenz: Das sind die zwei Reiche, die sich hier bekämpfen: Titurel und Klingsor. Und bemerkenswert, daß sie Beide diese Reiche erst, gleichsam als Produkte ihrer inneren Seelenkräfte geschaffen haben: Titurel baute den Heiltümern das Heiligtum, Klingsor schuf sich die Wüste zum Wonnegarten. Aber vor ihnen waren die Gegensätze schon vorhanden, wie sie ewig sind und bleiben werden; des Heilands sel'ge Boten brachten die Zeugengüter dem frommen Helden, als wilder Feinde Macht „des reinen Glaubens Reich" bedrohte.

Wie diese zwei Reiche nun aber als die zwei Seelen in der Brust der handelnden Personen wohnen, das ist im „Parsifal“ tiefer und erschütternder, als in irgend einem früheren Drama Wagners dargestellt.

In den Seelenkämpfen des Klingsor, des Amfortas, ja auch des Parsifal wird der Streit der beiden Reiche ausgefochten; aber am stärksten läßt uns doch Kundry den Gegensatz erleben, sie, die selbst ein Doppelleben führt, immer aufs neue in Sünden- und Wahnsinns-Nacht untertaucht, um dann büßend und dienend zu erwachen. Was Kleist im „Kätchen“ und im „Prinzen von Homburg“, Wagner schon in den Gestalten der Senta und Elsa dargestellt hatte, das Somnambule, das ist bei Kundry zum Hebel der Handlung geworden. „Des reinen Glaubens Reich“ und „die Welt der Sündensucht“ nicht nur in dem Nebeneinander menschlichen Ideals und menschlicher Schwachheit, sondern als zwei sich ablösende Stadien des Seelenlebens; Metempsychose und Palingenesie, aber bei aller Mystik doch ethisch und psychologisch durchaus begründet.

* * *

Es wird erzählt, daß der Meister am Abend vor seinem Tode die Klage der Rheintöchter gespielt habe mit ihren Schlußworten:

Traulich und treu ist's nur in der Tiefe,
Falsch und feig ist, was dort oben sich freut.

So begleitete ihn der große, fruchtbare Gedanke der zwei Reiche in das dunkelnächt'ge Land, zu den Gefilden hoher Ahnen.

Der Wanderer im „Siegfried“

Von
Hermann Stephani-Eisleben

„Als junger Liebe
Lust mir verblich,
verlangte nach Macht mein Mut.“

Wotan schneidet aus dem Stamm der Welt-Esche den Speer, seiner Herrschaft und Machtgier Symbol. So vom Verhängnis der Urschuld umstrickt, von jäher Wünsche Wüten gejagt, gewinnt er sich die Welt.

„An der Weltesche . . . . .
im kühlen Schatten
schäumt ein Quell,
Weisheit raunend
rann sein Gewell:
da sang ich heiligen Sinn“

singt die erste Norn. „In langer Zeiten Lauf zehrte die Wunde den Wald, . . . traurig versiegte des Quelles Trank“. Der heilige Urzustand der Welt ist entweiht. „Ein düsterer Tag dämmert den Göttern.“

In der Edda warnt die Völuspa seherhaft vor dem Weltbrand, den die furchtbaren Mächte der Tiefe entzünden werden. Darin wird das Reich der mächtigen, aber ungöttlichen Götter versinken.

Aber der Weltbrand wird eine Wiedergeburt der Welt heraufführen, ein Reich der Liebe.

Der Liebe, „zu aller Edlen endloser Schmach", flucht Nachtalberich, der Nibelungen Fürst, und „erzielt sich damit den Zauber, zum Reif zu zwingen" des Rheines Gold. Ist Macht der tiefste Gehalt, das innerste Gesetz der Weltenordnung, so ist der Welt Erbe sein. Durch Macht sucht ihm Wotan zu begegnen: Die Riesen bauen ihm die Burg Walhall, er zeugt mit der Wala die Walküren, diese sammeln ihm auf der Walstatt die stärksten Helden zum entscheidenden Endkampf. Zur Macht fügt er List: „Unwissend trugvoll übt ich Untreue, band durch Verträge, was Unheil barg . . ., in eigner Fessel fing ich mich . . ."

Wotan beginnt zu ahnen, der Wille zur Macht, „der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen." „Eines nur will ich noch: das Ende!" So durchschweift er als „Wanderer" die Welt. „Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen."

Seltsam seine Rolle im „Siegfried". Zu dreien Malen tritt er auf. Nicht handelnd, nein — hemmend. Soweit meine Kenntnis reicht, ist dies noch kaum betont. Siegfried, der Wälsungen Sproß, die Wotan selbst einst gezeugt, wächst, unkund seiner selbst, in Mimes Höhle auf. Erränge einst seine reine Heldenkraft den Hort und Ring des Nibelungen, gäbe er ihn dem lauteren Element des Rheines zurück, dann — wäre die von dem Fluche liebloser

Machtgier vergiftete Welt entsühnt. Mit unendlicher Liebe ruht Lichtalberichs Auge auf seinem Aufblühen; Siegfrieds Werk birgt das Heil der Welt.

Und doch, was Wotan im Tiefsten ersehnt, — all sein Handeln im „Siegfried" scheint nur bestimmt, es zu vernichten. Er verheißt Mime, der einzig nach Fafners Golderbe trachtet, auf drei Fragen Antwort zu stehen: „Hier sitz ich am Herd und setze mein Haupt der Wissens-Wette zum Pfand: Mein Kopf ist dein, du hast ihn erkiest, entfrägst du mir nicht, was dir frommt, lös ich's mit Lehren nicht ein." Zum andern tritt er Mimes Bruder, Nachtalberich, gegenüber, der den gleichen Raub erlauert und den Wanderer begrüßt: „Faß ich ihn einst wieder in der Faust, anders als dumme Riesen üb ich des Ringel Kraft: dann zittre der Helden heiliger Hüter! Walhalls Höhen stürm ich mit Helas Heer: der Welt walte dann ich!" Wotan verkündet ihm frei: „Mit mir — nicht hadre mit Mime: dein Bruder bringt dir Gefahr; einen Knaben führt er daher, der Fafner ihm fällen soll . . . Sei auf der Hut: nicht kennt der Knabe den Ring." Es folgen die herrlichen Worte: „Wen ich liebe, laß ich für sich gewähren; er steh oder fall, sein Herr ist er, Helden nur können mir frommen." Mehr noch: Wotan weckt Fafner auf: „Gekommen ist einer, Not dir zu künden: er lohnt dir's mit dem Leben, lohnst du das Leben ihm mit dem Horte . . . Kühn ist des Kindes Kraft, scharf schneidet sein Schwert!" . . . Endlich, Wotan erweckt Erda. Als quäle ihn die Sorge um der Götter Ende, fragt er: „wie zu hem-

men ein rollendes Rad?“ Und als selbst die urweltweise, ewige Wala es nicht aufzuhalten vermag, ihr Wissen vor seinem selbstüberwindenden Willen, vor der Dämmerung einer neuen sittlichen Weltordnung verweht, reizt er den zum Brünhildenfelsen fröhlich daherziehenden Siegfried zu zornigem Widerstand, auf die Gefahr selbst, er „vernichtete dich und mich! . . Fürchtest das Feuer du nicht, so sperre mein Speer dir den Weg! Noch hält meine Hand der Herrschaft Haft; das Schwert, das du schwingst, zerschlug einst dieser Schaft: noch einmal denn zerspring es am ewgen Speer!“

„Siegfried“ — ein Idyll, hat man gesagt, zwischen den Tragödien „Walküre“ und „Götterdämmerung“. Aber die Hauptgestalt der ganzen Tetralogie, Wotan, tritt in ihm nur auf, um das, worin seines Wesens innerster Wille, seines sittlichen Bewußtseins heiligstes Sehnen gipfelt, zu hemmen, aufs schwerste zu gefährden. Sein Handeln hat das Gegenteil von Sinn, oder einen sehr tiefen. Er bleibt bei der Wahrheit: „Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen“: Alles schlägt ihm fehl. Eine höhere waltende Hand hat die Zügel der Welt aufgenommen, die er in wildem Schmerze von sich geworfen. Was soll nun dieses Handeln, das an der Grenze frivolen Spieles anhebt und in der Szene mit Siegfried in bitterer Selbstzerfleischung endet? Ist es Wahnsinn?

Dem selbstlos Gewordenen dämmert ein heiliges Wissen: Das Gute, es wird siegen, der Tag des Edlen, er wird anbrechen. Die Natur, erlöst vom

Zwange knechtender Machtgier, dem schöpferisch freien Walten ihres heiligen Selbstveredelungswillens zurückgegeben, blüht auf im Lichte einer neuen Weltordnung, der sittlichenden Kraft selbstloser Liebe. Er weiß es, aus seines Wesens innerster Tiefe lodert der Glaube empor. Den Sieg des Reinen, Starken, Guten zu erhärten, untergehend zu feiern, stemmt er sich ihm entgegen, seine Brust öffnet sich in Wunden tiefer Selbstdemütigung dem frischen Hauche des neuen Weltmorgens — „in Wonne weicht" er „dem Ewig-Jungen".

„Ruhe, ruhe, du Gott!"

Von diesem Buche wurden fünfzig Abzüge zum Preise von sechs Mark für jedes Exemplar auf feinem Japanpapier hergestellt, in Halbpergament gebunden und handschriftlich numeriert.

Deutsche Musikbücherei Band 8.

„Straußiana“

von

PROF. DR. ARTHUR SEIDL.

8° Format, ca. 200 Seiten. Vornehme, moderne Druckausstattung, auf vorzüglichem, holzfreiem Papier, in schönem, biegsamem Ganzleineneinband.

Preis Mk. 2.50.

Die „Straußiana“ Arthur Seidl's bringen die schon 1896 in Gemeinschaft mit Wilhelm Klatte herausgegebene und inzwischen vergriffene Charakterskizze über Richard Strauß, eine Schrift, die, obwohl seinerzeit die erste biographische Veröffentlichung über Strauß, doch selbst heute noch, nach einer Flut von Erscheinungen, als die bedeutsamste Auslassung über den Schaffensweg Straußens bis zum „Also sprach Zarathustra“ angesprochen werden darf. Dieser Würdigung des Gesamtschaffens R. Straußens schließen sich noch besondere Kapitel über „Feuersnot„ und „Enoch Arden“, die „Dresdener Richard Strauß-Woche“, „Guntram“ „Steinitzer's Richard Strauß-Biographie“ und „Richard Strauß als Politiker“ an. — In seiner Gesamtheit bietet das Werk eine überraschende Fülle des Wissens und der Gedanken zur Strauß-Frage, die Freunde und Gegner des Vielumstrittenen gleichermaßen interessieren werden.

Deutsche Musikbücherei Band 9.

Richard Wagner als Mensch.

Lebenssätze aus seinen Schriften und Briefen.

Herausgegeben

von

HANS WEBER.

8° Format, ca. 120 Seiten, mit einem Bildnis Richard Wagner's. Vornehme, moderne Druckausstattung auf vorzüglichem, holzfreiem Papier in schönem, biegsamem Ganzleineneinband.

Preis Mk. 1.50.

Ein in dieser Art einziges, neuartiges Aphorismenwerk, das in seiner lapidaren Kürze ein treffend gelungenes, markig umrissenes Selbstporträt des „Menschen" Wagner entrollt. Hans Weber, der Schwiegersohn des beliebten allzufrüh verstorbenen Wagner-Schriftstellers Erich Kloss, hat diese Lebenssätze mit sicherem Blick ausgewählt und erweist sich in diesem Buche damit zugleich als ein vortrefflicher Kenner der Schriften wie Briefe des Bayreuther Meisters.

Deutsche Musikbücherei Band 10.

Otto Nicolai.

Musikalische Aufsätze.

Herausgegeben

von

GEORG RICHARD KRUSE.

8° Format, ca. 200 Seiten. Mit einer Porträt-Beilage und einer Faksimile-Reproduktion. Vornehme, moderne Druckausstattung, auf vorzüglichem, holzfreiem Papier, in schönem, biegsamem Ganzleineinband.

Preis Mk. 2.50.

Otto Nicolai's musikalische Schriften werden hiermit erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Der Komponist der „Lustigen Weiber" offenbart sich darin als ein vortrefflicher Kritiker und feiner Beobachter seiner Zeit, wie z. B. in bezüglichen Betrachtungen über die italienische Oper und die „Sixtinische Kapelle." Von besonderem Interesse ist ferner seine ausführliche Abhandlung über die Instrumentierung der Rezitative in den Mozart'schen Opern und seine treffende Antwort, die er in der gleichen Angelegenheit auf die Erwiderung des Herrn J. P. Schmidt in Berlin erteilt.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Ascania

Zehn Jahre in Anhalt.

Gesammelte Aufsätze aus Erlebnissen, Anregungen und Studien

von

ARTHUR SEIDL.

Lexikon-Format, VIII u. 736 Seiten stark, mit der Ingeborg-Antiqua nach Entwurf von Prof. F. W. Kleukens — Darmstadt auf reinem Hadernpapier in Schwarz, Gold und Blau in 150 mit der Hand numerierten Exemplaren gedruckt, mit dem Bilde Herzogs Friedrich II. von Anhalt in Mattdruck und mit ausgemalten Initialen geschmückt.

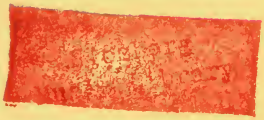
Preis für das in Japankarton broschierte Exemplar M. 30.—, für das in Halbpergament mit der Hand gebundene Exemplar M. 45.—.

Zehn Jahre musikalischen Erlebens im „deutschen Musikwinkel"! Dessau, die Residenzstadt der „Askanier" auf Anhalts Herzogsthron, wird nicht mit Unrecht als der „deutsche Musikwinkel" bezeichnet, haben es doch die Anhaltischen Herzöge von jeher und der z. Z. regierende Herzog Friedrich II. ganz besonders verstanden, führende musikalische Geister an ihren Hof zu bannen, und in Dessau durch eigenes Verstehen und mit Hilfe dieser bedeutsamen Kräfte ein reges musikalisches Leben zu wecken, das sich naturgemäß weniger durch die Breite des Wirkungskreises als durch die Intensität und Konzentriertheit des Geschaffenen auszeichnet und gerade dadurch eine ganz besondere Bedeutung erlangt hat, ja, zum Teil wohl vorbildlich für viele Kreise geworden ist.

Die letzten zehn Jahre dieses „deutschen Musikwinkels" hat nun Prof. Dr. Arthur Seidl als Dramaturg des Herzoglichen Hoftheaters miterlebt und zum größten Teil auch mitbeeinflußt und mitgeschaffen. Dieses reiche Musik-Erleben und Musikschaffen spiegelt uns in seinem großen Werke „Ascania", das er seinem Fürsten, Herzog Friedrich II. von Anhalt, widmete, wieder. — Dieser Reichtum des Erlebens, diese Tiefe des Erfassens und dieses Umfassende an Anregungen auf allen Gebieten musikalischen Geisteslebens konnte nur einem Manne von der Bedeutung Arthur Seidl's beschieden sein, und so sehen wir denn in seinen „Ascania" ein Monumentalwerk der schaffenden Musikaesthetik, das in seinem Inhalt das gesamte Musik-Erleben Deutschlands der letzten zehn Jahre an unserem geistigen Auge vorbeiziehen läßt.

Dieses Buch wurde in der Graphischen Kunstanstalt
∴ Heinrich Schiele in Regensburg gedruckt ∴

ML 55 S4 S3
3 9097 00300311 9
1913.
Musik und Kultur :

ML55
S4
S3
137913
Musik und Kultur.

137913